Р. Б. УНАРОКОВА

ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА АДЫГОВ

эстетико-информационный аспект

Адыгейский государственный университет
Центр адыговедения

Р. Б. УНАРОКОВА

ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА АДЫГОВ

(эстетико-информационный аспект)

Москва
ИМЛИ РАН
2004

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 03-04-16150 д

Ответственный редактор
доктор филологических наук
А.И.Алиева

Раиса Батмирзовиа Унарокова. Песенная культура адыгов (эстетико-информационный аспект) – М.: ИМЛИ РАН, 2004 – 216 с.

На основе исследования более пятисот текстов адыгских народных песен, хранящихся в архивах научно-исследовательских институтов Республик Адыгея, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия и записанных на магнитофон автором во время многочисленных экспедиций как в местах исконного проживания адыгов, так и в наиболее значительных областях расселения адыгской диаспоры за рубежом (в Сирии, Турции, Иордании), автор монографии выдвинула и обосновала концепцию постижения ценностно-эстетической природы песенной культуры адыгов через исследование уровня ее информативности.

ЧИТАЮЩАЯ ЧЕРКЕСИЯ
VK.COM/
CIRCASBOOK

OCR by vk.com/circasbook

ISBN 5-9208-0202-2

© Р.Б.Унарокова, 2004
© ИМЛИ РАН, 2004

ВВЕДЕНИЕ

Национальные особенности мирообъяснения традиционно заложены в языке каждого народа, в его искусстве, культуре, фольклоре. В этой связи большой интерес представляет фольклор адыгов*, в особенности предмет нашего исследования — песенная культура.

Мы не случайно называем предметом исследования песенную культуру, имея в виду песню не просто как жанровую форму, а как целостное явление — многоаспектное полифункциональное образование, вошедшее в традицию этноса. По своей многоплановой сути песни адыгов — явление уникальное.

Они одновременно и система текстов с высокоорганизованной художественной структурой, с множеством внутренних и внешних связей и проявлений, и этноспецифический элемент культуры с достаточно сложным механизмом регуляции, и форма, аккумулирующая философские, психологические особенности мировидения и мировосприятия этноса. Песни для адыгов, как и фольклор в целом, не только культурно-интегрирующая система, объединяющая народ, но и философско-нравственный феномен, определяющий менталитет адыгского духовного мира.

В то же время адыгские песни чрезвычайно информативны. Как элемент культуры, с наибольшей интенсивностью выражающий ее этнические функции, песня концентрирует в себе художественно осмысленную систему этнической информации, которая является объектом нашего исследования.

Здесь следует оговориться: в связи с тем, что эстетико-информационный аспект исследования, предложенный в работе, является новым для фольклористики и требует комплексного подхода, некоторые единицы из понятийно-терминологического аппарата, принятого для пользования, взяты из смежных дисциплин, некоторые разработаны нами.

---

* Адыги – автохтоны Западного и Центрального Северного Кавказа. Самоназвание – адыгэ, внешнее – черкесы. Исторические экзоэтнонимы – с VI в. до н. э. – синды, зихи, меоты; в раннее средневековье – зихи, кашки, касоги; с XIII в. н. э. – черкесы (а также – зихи до начала XVI века).

После завершения Кавказской войны в 1864 году и депортации 90% от общей численности адыги остались на этнической территории семью компактно расселенными группами: Моздокские адыги – 4 населенных пункта Северной Осетии и Ставропольского края, восточные адыги – кабардинцы – в Республике Кабардино-Балкария, центральные адыги – черкесы – в Республике Карачаево-Черкесия, армавирские адыги – население 3 аулов Успенского района Краснодарского края, западные адыги – адыгейцы в Республике Адыгея, причерноморские адыги – шапсуги – в 12 аулах Туапсинского и Лазаревского районов Краснодарского края. Седьмая группа – нагухайцы – сохранилась одним населенным пунктом – аул Суворово-Черкесский под городом Анапой; в 1924 году они были переселены в Тахтамукайский район Адыгейской автономной области.

Численность адыгов на исторической родине, на Кавказе, в составе России более 600.000. Адыгская диаспора расселена компактно в Турции, Сирии, Иордании, Израиле и др. странах Ближнего Востока и дисперсно – в странах Европы, Африки, Америки, Австралии (всего около 45 стран). Численность адыгов в мире – не менее 5 млн. (см.: Унарокова М.Ю. Этнический инвариант и диаспора (по материалам экспедиций 1997-1999 гг. в Турции) // Societas Caucasologica Europea. Tenth International Colloguium. Munhcen, August 2-5, 2000)

Так, под *этнической информацией* мы понимаем все то, что находится в пределах *информационного поля песни:* комплекс народных знаний о жизнедеятельности этноса, все элементы (от простейших до самых сложных структур) материальной, соционормативной, гуманитарной культуры вместе со сложным механизмом их регуляции, включая философско-психологическую систему миропонимания адыгов.

Информационное поле песни — это совокупность неких условных единиц, три из которых поступательно разворачиваются на функциональном уровне:

— фиксация (песня избирательно относится к общественно-значимому событию: не каждое становится информационным поводом);

— хранение (по пространственно-временным параметрам песенная информация может быть локальной или всеобщей, краткосрочной или долговременной, ставшей традиционной);

— трансляция (каждый песенный текст так или иначе транслирует этническую информацию. Но одни специально организованы для этой цели, для других функция передачи вторична).

Последующие две являются общими для всего информационного поля. Одна из них — на уровне объекта:

— способы и средства актуализации и специализации этнической информации (от традиционных клише и формул в тексте до специально организованных песенных форм и жанровых систем);

Вторая — на уровне субъекта:

— информант, основное лицо, приводящее в движение весь этот механизм. В его роли выступают сочинитель и исполнитель народной песни — главные «специальности» адыгских народных певцов — джегуако.

Таким же образом в соответствующих главах и параграфах при необходимости объясняются и другие понятия и термины, вводимые в исследование.

В песенном тексте все эти уровни проявляются далеко не равнозначно, но они взаимосвязаны, взаимообусловлены, более того — взаимопроецированы. Многие проблемы историко-генетического, художественно-эстетического плана или более конкретные вопросы, касающиеся, например, деятельности механизма трансляции этнической информации или специфики формирования фольклорной модели мира и т.д., не просматривающиеся на одном уровне, объяснимы и предметны на другом. Предмет исследования, поставленный в такой многоплановый ракурс, приобретает объемность и глубину и способствует обогащению научных знаний о всей духовной культуре этноса.

Выбрав информационное поле народной песни объектом исследования, мы поставили перед собой цель: комплексно проанализировать природу, характер, границы этого поля; способы и средства его актуализации и специализации.

Для достижения этой цели народные песни рассматриваются в двух ракурсах:

в фольклористическом — дается анализ эстетической, художественной природы песен, актуализирующих этническую информацию;

в информационном (*культурологическом*) — анализируется суть информационных единиц, создающих в совокупности фольклорный образ адыгского мира.

Оба ракурса исследования выстраиваются по принципу усложнения: фольклорные тексты — от речевых жанров до песенных областей; информация — от простейших элементов до сложных этноатрибутирующих систем.

В одних ситуациях фольклор выступает как структурный элемент этнической информации. Так, адыгская свадьба представляет собой комплекс действа, слова и музыки. Но в общей этнической культуре этот комплекс воспринимается как определенная информационная единица, где фольклор является иллюстрирующей и комментирующей частью. В свою очередь, в каждом фольклорном тексте свадьбы — таких, как песни, благопожелания, импровизации джегуако и т.д., можно обнаружить целый ряд информационных единиц, несущих в себе конкретные знания об адыгах.

В номенклатуру хранящейся в песенной культуре этнической информации входит информация об историческом, этнографическом, социальном, соционормативном, этико-философском, психологическом опыте этноса.

Исторические и этнографические знания более предметны, открыты, номинативны как историческая информация в героических песнях. Информация же об этносфере, миропонимании, мироощущении, наиболее полно выражающая адыгскую ментальность, чаще всего закодирована в ассоциативных рядах, вторых планах, стоящих за художественными формами. В этом смысле интересен механизм хранения и трансляции этнической информации в смеховой поэзии, паремиологической системе, разнотипных народных песнях. Некоторые из них ориентированы на определенную поведенческую культуру.

Песни не только хранят, но и транслируют этническую информацию, которая требует воспроизводства и поддержания традиций и приводит в движение множество форм и механизмов. Таковы песни-истины, игровые формы загадывания, словесные прения, заказные песни и песни-исповеди, обрядовые песни, регламентирующие систему ролевых отношений в семье и обществе и т.д. Все эти уровни исследуются в монографии.

Каждый транслируемый информационный блок может быть адресован как определенной личности, группе, так и всему обществу.

Адресные ниши образуются по определенным признакам:

а) по поло-возрастному: от старших — к младшим — (вся этическая и детская поэзия, специальная информация для женщин в жен-

ских плачах и сетованиях, для мужчин — в походных и героических песнях и т. д);

б) по сословному признаку: среди людей высшего сословия могли бытовать песни типа «Пщыбэ пщыналъ» (Пшинатль о многих князьях), а среди людей низшего сословия — «ПщылІмэ ягъыбз» (Гыбзэ крепостных);

в) по социально-бытовому признаку: информация для невесты, жениха, свекрови и т.д. в свадебных песнях.

В монографии решается комплекс задач, состоящий из нескольких блоков:

— Первый блок задач посвящен исследованию форм и методов актуализации исторической информации. В этом плане интерес представляет весь спектр историко-героических песен.

— Во второй блок объединены задачи выявления взаимосвязи и взаимообусловленности «вертикального» мировосприятия адыгов и их этносферы через систему представлений об идеальном: Добре, Красоте, Истине. В этом ключе рассматриваются женский статус и статус воина-Героя в народных песнях. Художественными формами реализации национальных особенностей миропонимания адыгов являются эпическая поэзия, «лэгъунэ орэдхэр» (любовные песни-сетования, функционирующие в молодежной среде), песни-исповеди, сочиненные от имени определенного лица, в которых в роли субъекта выступают известные герои и высокочтимые женщины (так называемые «мужские» и «женские» песни). В этом блоке также рассматриваются особые способы величания и осмеяния, используемые в народных песнях.

— Третьим блоком решается серия задач по выявлению роли песни в структуре информационных связей в традиционном обществе. В этом плане представляют интерес песни-истины как формы трансмиссии от поколения к поколению культуры в целом, устные послания и поэтические прения как самые престижные для адыгов формы общения.

— В четвертый блок объединены проблемы, связанные со спецификой сочинительства и исполнительства «новой» песенной культуры с номенклатурой хранящейся в ней исторической информации и причинами ослабления основ института джегуако.

Решение этих и других исследовательских задач, думается, позволит обозначить перспективы дальнейшего функционирования песенной культуры в системе культуры традиционной.

Известно, что надежность фольклористического исследования во многом зависит от надежности его источников. В связи с этим в круг наших задач входит и текстологический анализ песенных текстов. Поскольку подлинность некоторых публикаций вызывает сомнения, мы предпочли положить в основу исследования аутентичные тексты, извлеченные из архивов или записанные нами во время фольклорных экспедиций.

В последние десятилетия в гуманитарной науке, как отечественной, так и зарубежной, на первый план выдвинулось исследовательское направление, изучающее фольклор как отражение важнейших компонентов культурной традиции, как носителя глубокой разноплановой информации об этносе, как совершенно особый способ осмысления мира и как искусство одновременно и, в этом смысле, как основу гуманитарных знаний каждого народа. В рамках этого направления возникли новые перспективы, школы, сумевшие внести вклад в фольклористику: школа этнолингвистики академика Н.И.Толстого, лингвофольклористика, этнопсихология, этномузыковедение, теория социальной информации, в свете которой рассматривается фольклор и т.д. Тем не менее, фольклористика, изучающая многонациональный фольклор народов России, еще недостаточно восприняла это научное направление. Для адыгской фольклористики оно является новым, почти не использованным и теоретически не до конца осмысленным, несмотря на то, что некоторые адыговеды уже обратили внимание на его большие потенциальные возможности. Как справедливо заметил Б.Х.Бгажноков, «многочисленные песни и предания адыгов еще не изучены в плане выяснения содержащейся в них информации об этнической, социально-политической и культурной истории Черкесии» [118. С. 163].

О недостаточном привлечении языка фольклора для реконструкции культурно-исторических реалий говорит и М.А.Кумахов. «Трудно переоценить роль языка фольклора, — пишет он, — в реконструкции элементов протокультуры и праязыкового состояния, в разработке проблем семантики и прагматики, теории литературного языка, его национальных и региональных вариантов» [68. С. 49–59]. В методическом плане для воссоздания элементов традиционной культуры М.А.Кумахов предлагает сравнительно-исторический и типологический методы анализа материала.

В данной работе они используются для решения ряда частных задач.

Аспект исследования песенной культуры, выбранный нами, продиктован, в первую очередь, общетеоретической задачей изучения искусства слова, сформулированной М.М.Бахтиным: оно (изучение) «может быть либо рационализацией смысла (обычный научный анализ), либо углублением его с помощью других смыслов (философско-художественная интерпретация). Углубление путем расширения далекого контекста» [12. С. 362].

Учитывая то обстоятельство, что в отечественной науке фольклор стали рассматривать не только как объект «обычного научного анализа», но как нечто более емкое — как «традиционно размеренную творческую жизнь общества в содружестве его многообразных сил» [А.Л.Налепин], как «большое время — бесконечный и незавершенный диалог, в котором ни один смысл не умирает» [М.М.Бахтин], мы

попытались расширить исследовательские границы путем рассмотрения разноуровневых структур в единой призме.

Таким образом, *общее направление исследования*, принятое в работе, определяется нами как эстетико-информационное. Оно продиктовано настоятельной «необходимостью поиска нетрадиционных теоретических и исторических критериев постижения аксиологической (ценностной) и информационной природы каждой этнической культуры» [63. С. 5], в том числе и песни, являющейся составной частью этой культуры.

Эстетико-информационное направление исследования исходит из самого материала, его малоизученности и зависит от характера взаимосвязи: постижение ценностно-эстетической природы песенной культуры возможно лишь через выявление многоуровневой информационной наполненности песенных текстов.

Такая постановка проблемы относительно нова для адыговедения, но лежит в русле концептуальных теоретических и методологических проблем, разрабатываемых в отечественной гуманитарной науке в последние два десятилетия. В этой связи следует назвать имена М.М.Бахтина, П.Г.Богатырева, Г.Г.Гамзатова, В.М.Гацака, Г.Гачева, Л.Н.Гумилева, А.Я.Гуревича, В.Е.Гусева, Л.И.Емельянова, В.Я.Проппа, Б.Н.Путилова, К.В.Чистова и др. Положения, разработанные этими учеными и другими представителями ведущих отечественных фольклористических школ (в сочетании с концепциями лингвистических, культурологических, информологических научных направлений), составляют *теоретическую основу* данной работы.

В адыгской фольклористике в этом плане заметным явлением стали работы З.М.Налоева, в особенности его комплексное исследование института джегуако в системе этнической культуры адыгов [43, 44]. Некоторые попытки исследовать фольклорные тексты в системе традиционной культуры предприняты и нами [65].

Сложная многоэлементная структура адыгской песенной культуры предполагает комплексный подход к ее исследованию, в связи с чем мы привлекаем к анализу достижения как отечественной и мировой фольклористики, так и смежных гуманитарных наук.

«Комплексное изучение фольклора имеет целью познать его как особую целостность, как систему, с присущими ей внутренними динамическими взаимосвязями составляющих элементов», — так определил характер этого методического принципа В.Е.Гусев. Далее он пишет: «Комплексный подход к народному искусству побуждает пересмотреть существующие классификации его видов. По-новому поставить проблему его национальной специфики и обогатить сравнительно-историческое изучение фольклора разных народов, а также вновь обратиться к всестороннему обсуждению методологических принципов современной науки о народном творчестве» [68. С. 10]. К сведению принят также ряд работ, разносторонне рассматривающих задачи комплексного изучения фольклора [283, 285–288].

Что касается тех направлений, когда исследователи выходят за пределы самого фольклора, то «здесь, — пишет В.Е.Гусев, — недостаточно простой параллельной характеристики явлений, с одной стороны, и фактов истории общества, быта, культуры, истории искусств — с другой.

Необходимо установление взаимосвязи между бытованием и развитием фольклора и процессами, обусловливающими это бытование и развитие. Вообще для фольклориста обращение к данным истории, социологии, этнографии и других смежных наук, к истории искусства не может быть самоцелью или, напротив, некоей факультативной и произвольно избранной работой, оно необходимо в той мере, в какой помогает понять и объяснить те или иные свойства самого фольклора, которые так или иначе возникают или проявляются в результате связей его с социальными процессами, с бытом, со всей национальной культурой» [68. С. 7–13].

Методологической основой данного исследования являются принципы системного подхода, ориентирующие на изучение целостности объекта, на выявление «многообразных форм связи составляющих его элементов» [176. С. 83].

В решении ряда основополагающих задач мы опираемся также на определение К.В.Чистовым сути фольклористики, ее метода как науки одновременно и филологической, и этнографической. «Фольклор, — пишет ученый по этому поводу, — интегрирующий компонент традиционных обрядов и этикетных форм поведения. Он — средство накопления народных знаний, аккумуляции и выражения народной памяти, важнейший в прошлом способ накопления и выражения народной дидактики и межпоколенной трансмиссии культуры» [78. С. 276].

Народная песня, которой присущи все эти качества, является сложно организованной системой. Соответственно, изучение природы, характера и сути как внутрисистемных отношений, так и внешних проявлений при выходе песни на основные блоки традиционной культуры требует определенной методики. Исходя из этого, в ходе работы над данной монографией нами выработана специальная методика, сочетающая в себе элементы фольклорно-теоретического, информационного, историко-сравнительного, историко-типологического и текстологического анализа. В каждом конкретном случае сам материал определяет доминирующую роль того или иного метода или приема.

Информационный подход, сопутствующий остальным, не исключает, а опирается на результаты, полученные в рамках иных концептуальных подходов, высвечивая существенные грани анализируемого феномена.

Кроме общепризнанных ведущих фольклористических школ, на концепции которых, как указывалось выше, опирается данное исследование, на утверждение наших позиций, выбор направления

исследования, методики его осуществления, на уточнение некоторых частных теоретических обоснований оказал влияние и ряд ныне малоизвестных работ. В частности, концепция «внутренней художественной концентрации», сформулированная еще в 20-х годах прошлого столетия А.П.Скафтымовым [55] относительно былин. Причисляя А.П.Скафтымова к формалистической школе, отечественная фольклористика мало учитывает, если не сказать игнорирует, его выводы, хотя многие идеи, выдвинутые им, были подхвачены и разработаны представителями исторической школы в позднейшей фольклористике. Нам думается, следует вернуться к его изысканиям, в особенности в той части, где ученый объясняет отношение былины к факту и уточняет методику его выявления. От былины к факту, а не наоборот, как делали представители исторической школы, — вот основной смысл этого уточнения.

Для нашего исследования полезным оказался также вывод А.П.Скафтымова относительно «утраты интереса к факту при дальнейшем функционировании песни». Он подтвердил наше мнение об исключительной важности осознания единства песни и истории ее создания, а также необходимости комплексного изучения этих двух фольклорных единиц для определения специфики бытования адыгской песенной культуры. Все изменения, происходящие с песней (в том числе и с фактом), фиксируются и объясняются в истории, сопровождающей ее. Об этом говорит обилие вариантов истории при относительной стабильности текста песни.

В решении некоторых частных проблем мы опирались на методику «комплексного изучения и обобщения фольклорного наследия народов Дагестана и всего Северного Кавказа в соотнесении с исторической действительностью края, сопоставительного рассмотрения эпоса и героико-исторических песен этого региона», а также «осмысления специфических аспектов бытования песен донских, кубанских, терских казаков в поле магнитного действия национальных культур северокавказских народов» [22. С. 326–327], предлагаемую Г.Г.Гамзатовым.

Следует сказать и о методике изучения песенной культуры, предлагаемой Ю.И.Марченко [175. С. 298–337], состоящей в прямом сопоставлении ранних записей с адекватными им современными. Она оказалась продуктивной и для адыгской фольклористики. Частичное использование этой методики в данной работе помогло нам ответить на ряд вопросов, возникших при изучении особенностей эволюции фольклорных традиций. Частичное, потому что мы не имели возможности сравнивать каждую современную запись песенного текста с ранними записями, в силу отсутствия последних, или, наоборот, многие ранние записи остались без адекватных более поздних, так как по известным причинам целые слои народно-песенной культуры оказались выпавшими из репертуара [см. об этом в IV главе].

В согласии с индуктивным методом, на применении которого в фольклористике настаивал В.Я.Пропп, предостерегавший исследователей от опоры на «предустановленные постулаты» [48. С. 11], мы не столько применяли, сколько «примеряли» общетеоретические концепции к явлениям национальной культуры, в частности, к адыгской песенной культуре. Тем самым мы пытались обнаружить не только то, что соответствует общепринятым теориям, но и то, что, по Г.Гачеву «выпадает в осадок» [25. С. 460]. То есть, сверхзадача исследования состоит в выявлении сугубо национальной специфики песенной культуры, подтверждающей, а в чем-то опровергающей или дополняющей известные теоретико-методологические установки.

Методологический принцип «примерки к чужой культуре» и через нее выявление национальной специфики обоснован еще М.М.Бахтиным и назван им «диалогическим познанием». Бахтин писал: «В области культуры вненаходимость — самый могучий рычаг понимания. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. <....> Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур.... При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются» [12. С. 334–335; 371–372].

Следует сказать и о принципах научного перевода песенных текстов, использованных в данной работе. Перевод текстов песен — не только особая эдиционная работа, но и существенная теоретическая проблема, требующая соответствующего подхода. Мы руководствовались принципами перевода, принятыми составителями антологии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» [296]. Главное внимание уделялось максимально точной, но не буквальной передаче содержания подлинника и его художественных особенностей. С этой целью мы направили свои усилия на поиски идентичных смысловых параллелей в русском языке, а не лексико-семантических соответствий.

Исследование основывается исключительно на архивных материалах, хранящихся в трех адыгских научно-исследовательских институтах (АРИГИ, КБНИИИЭФ, КЧНИИ), музыкальном фонде Адыгейской телерадиокампании. Абсолютное большинство использованных песенных текстов аутентичны, записаны нами в научных экспедициях по республикам и краям Северного Кавказа и среди адыгов, проживающих в Турции. Среди собранного полевого материала особое место занимают народные песни, записанные в 1980 году в рамках организованного и проведенного нами областного радиофестиваля художественной самодеятельности. Десятки фольклорных текстов, зафиксированных в тот период от двух поколений ин-

формантов, представляющих собой своеобразный пространственно-временной срез народной художественной культуры, позволили поставить в монографии и ряд частных теоретико-методологических проблем, касающихся степени сохранности традиционного фольклора, особенностей функционирования песенной культуры в современных условиях. (См. об этом в IV главе). Определенная часть привлекаемых к изучению материалов извлечена из музыкальных фондов вышеназванных институтов и получена от собирателей и информантов из Турции, Иордании и Сирии. В случае необходимости (при отсутствии аутентичных вариантов и для сравнительно-типологического анализа) привлекались тексты из рукописных архивов и из изданий, опубликованных на протяжении XIX–XX веков фольклористами Адыгеи, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, а также русскими и зарубежными учеными.

К исследованию привлечено более пятисот адыгских народных песен. Все они расшифрованы автором с магнитофонных пленок. География использованных материалов охватывает всю адыгскую метрополию и наиболее значительные области расселения черкесской диаспоры за рубежом (Иордания, Сирия, Турция).

Первые известные науке записи народных песен были сделаны в середине XIX века адыгскими и русскими учеными Ш.Б.Ногмовым, С.Хан-Гиреем, К.М.Атажукиным, а позднее — Л.Г.Лопатинским, П.И.Тамбиевым, Т.П.Кашежевым, представителями Баксанского и Кяхского просветительских движений. Использование новейших записей наряду с текстами полуторавековой давности позволило нам проследить, как и в какой степени изменилась не только хранящаяся в песнях этническая информация, но и их художественная структура. Для решения вопросов, касающихся характера типологии песен, в качестве сравнительных материалов к исследованию были привлечены тексты песен русского и ряда северо-кавказских народов.

* * *

История собирания, публикации и исследования адыгских народных песен (как и других жанров фольклора) начинается с XIX века, с адыгского просветительского движения.

У истоков адыгской фольклористики стоит имя одного из выдающихся адыгских просветителей — Султана Хан-Гирея. В сложной обстановке протекало творчество этого деятеля национальной культуры, в частности — как фольклориста.

Во-первых, отсутствовал опыт изучения фольклора бесписьменных народов, в самой России фольклористика как наука только зарождалась. А в отношении адыгов была еще неблагоприятная историческая обстановка: это был период русско-кавказской войны.

Во-вторых, следует учесть, что Хан-Гирей по роду своей деятельности был профессиональным военным и не имел специального образования в области гуманитарных наук. Основой же выдающихся научных достижений Хан-Гирея послужили, как пишет М.И.Мижаев, «его широкая эрудиция, большой интеллект, незаурядный природный талант, любовь к культуре родного народа» [185. С. 57].

В-третьих, собирание фольклора осложняло отсутствие письменности у адыгов. Это вынудило Хан-Гирея разработать специальный алфавит, с помощью которого он записывал фольклорные произведения. В «Записках о Черкесии» он пишет: «мною была составлена азбука для этого [черкесского] языка. Я мог новыми буквами писать черкесские предания» [69.С. 95].

К сожалению, неизвестна судьба этого алфавита, как и судьба «рукописного собрания древних черкесских песен и преданий, составляемого им в течение уже нескольких лет», о котором упоминается в «Черкесских преданиях» [71. С. 112].

«Основная заслуга Хан-Гирея фольклориста, — пишет А.И.Алиева, — в том, что он написал первые исследования о фольклоре адыгов, разбросанные по работам различного содержания» [98. С. 18]. Самостоятельную ценность имеют приведенные Хан-Гиреем ноты четырех народных песен (это — самые первые в истории адыгской фольклористики записи народных мелодий) и описание нескольких музыкальных инструментов.

Классическими стали замечания Хан-Гирея о высоких достоинствах устной народной поэзии адыгов. Так, он пишет: «Земли черкесского народа бедны остатками искусства, но как он зато богат изустными произведениями поэзии. Поэзия — жизнь, душа, память бытия древних черкесов, живая летопись событий в их земле. Она управляла их умом и воображением в домашнем быту, на съездах народных, в увеселениях, в печали, встречала их рождение, сопровождала от колыбели до могилы их жизнь и передавала потомству их дела.

Под словом поэзия разумею те высокие песни черкесов, где сохранились идеи о защите слабых, уважение ко всему высокому и прекрасному и к самому себе, мысль о том, что потомство скажет, — словом, все благородные порывы души возвышенной <...> внушала, им давала всемогущую силу небесная власть поэзии <...>.

Не думаю, чтобы и песни Тасса имели столь могущественные последствия для Италии, говоря сравнительно, как старинные песни черкесов на самое позднее их потомство...» [71. С. 107].

Хан-Гирею принадлежит и первое научное осмысление фольклорного наследия адыгов. Он не только указал на роль фольклора в жизни адыгов, но и охарактеризовал его важнейшие жанры. Он предложил первую научную классификацию песенного фольклора, где использовал элементы народной систематики и народные термины «зекIуэ орэд», «гъыбзэ», «сагъыщ», выделяя в самостоятель-

ные жанры те песенные формы, которые традиционно принято обозначать ими. В целом эта классификация получила высокую оценку в адыгской фольклористике. Хан-Гирей неоднократно подчеркивает, что адыгские песни насыщены информацией о событиях, которым они посвящены: «Если бы в древних песнях черкесских (которые содержат в себе драгоценные для любопытства потомков события, современные их предкам, и черты характера людей минувших веков) означались эпохи происшествий, в них воспетых, то они могли бы во многом заменить историю предков настоящего поколения» [Там же. С. 112].

Многие приводимые Хан-Гиреем сведения (фольклорные сюжеты, мотивы, описания обрядов и т.д.) оказались уникальными, ибо впоследствии они вероятно, были утрачены в силу изменившихся исторических условий жизни народа и больше никогда не фиксировались.

Самостоятельный интерес представляет характеристика адыгских народных певцов — джегуако, их искусства сочинять и исполнять песни о героях.

Наконец, Хан-Гирей охарактеризовал тесную связь песенных текстов с прозаическими комментариями к ним, без которых в большинстве случаев совершенно невозможно понять смысл песен. «Старые сказания весьма интересны для любителя старины, — пишет он, — они служат истолкованием и дополнением древних песен и вместе с песнями составляют единственные бесценные материалы для предисторической эпохи народа» [Там же. С. 121].

Целым этапом в истории адыгской дореволюционной фольклористики следует считать деятельность Ш.Б.Ногмова. В его «Истории адыхейского народа», составленной по народным преданиям, много ценных наблюдений. Это и характеристика особенностей функционирования адыгской песни в единстве с преданием, и высокая оценка деятельности народных певцов — гегуако (джегуако — У.Р.), которые «на войну ездили всегда на серых конях, должны были сочинять стихи или речи для одушевления воинов перед сражением». Ш.Б.Ногмов пишет: «Становясь перед войском, они пели или читали свои стихи, в которых упоминали о неустрашимости предков и приводили для примера их доблестные подвиги» [46. С. 72].

Трудно переоценить значение текстов историко-героического эпоса адыгов, записанных Ш.Б.Ногмовым и только через сто лет опубликованных Г.Ф.Турчаниновым. Ценность этой публикации (двадцать один текст: шестнадцать — основные, остальные — варианты к ним — Р.У.) увеличивается еще и тем, что «подавляющее большинство песен представляет собой уникальные, никем и никогда в дальнейшем не записывавшиеся произведения. Некоторые из них, например, «Епископ» (Щийхънагъ) или «Песня о Темрюке, сыне Идара» (Идар и къуэкIэ Темрыкъуэ и уэрэд), вовсе забыты певцами народного творчества и уже нигде не поются» [Там же. С. 26].

Ш.Б.Ногмова, судя по его записям, привлекали в первую очередь произведения историко-героического характера, посвященные важнейшим событиям в жизни народа или выдающимся героям. Важно и то, что в большинстве своем это были произведения, отличающиеся высоким художественным совершенством.

Кроме вышеназванных работ Хан-Гирея и Ш.Б.Ногмова, в адыгской фольклористике XIX века следует выделить статью «Характер адигских песен», опубликованную в 1869 году в газете «Терские ведомости». Как позже было установлено Л.Г.Голубевой, она принадлежала одному из видных адыгских писателей-просветителей XIX века Адыль-Гирею Кешеву (Каламбию) [135. С. 213; 546. С. 103–110], как и другие статьи: «О незаметном вымирании горских песен и преданий», «Из кабардинских (адыгских) преданий», «История адыхейского народа, составленная по преданиям Шора Бекмурзин Ногмовым».

Остановимся подробнее на статье «Характер адигских песен»: кроме того, что в ней предложена своеобразная классификация народных песен, охарактеризована художественная специфика каждого произведения, статья является образцом комплексного исследования специфики фольклора в системе народной культуры адыгов.

А.-Г.Кешевым не только впервые рассмотрены вопросы типологии адыгской народной песни, но и высказаны тонкие наблюдения о творчестве адыгских народных певцов, которые впоследствии стали отправным пунктом в изучении института джегуако. Так, А.-Г.Кешев впервые обратил внимание на расслоение института джегуако, ослабление значения придворных певцов — сочинителей героических песен и превращение их в странствующих жонглеров. А.-Г.Кешев подробно описывает деятельность прославленного джегуако из абадзехов — некоего Цея, перед самым выселением их «за одну ночь сочинившего на бывшего наиба Магомета-Эмина целую сатирическую поэму».

Замечания Кешева об информационной насыщенности и этноатрибутирующем характере народных песен и по сей день являются основополагающими для адыговедов, в частности — для данной работы.

«Из всех произведений народного творчества, — пишет А.-Г.Кешев, — изустная песня служит наиболее полным и верным выражением отличительных свойств народного характера. Вот почему при изучении бытовых особенностей какого-либо народа исследователи обращаются, как к одному из главнейших пособий, к песням, сохранившимся в его памяти. Таким образом, песня приобретает значение исторического документа даже в таких странах, где письменные памятники сохранились с древнейших времен. Понятно, что она должна быть рядом с изустными преданиями, единственным достоверным источником при исследовании прошлой жизни всякого народа, не имевшего никогда письменности, каковы, например, кавказские туземцы.

Быть может, не у многих народов песня запечатлена так ярко и осязательно типическими особенностями национального духа, как у Адиге» [161. С. 326]. В другом месте этой же статьи читаем: «Если бы была возможность собрать все сохранившиеся в народной памяти песни, то составился бы полный исторический сборник всех главнейших событий, пережитых различными черкесскими племенами с древнейших времен и до наших дней <....> мы имели бы богатый материал для определения характера прошлой истории Адыге, — материал тем более драгоценный, что он, как уже замечено в начале, составляет единственный источник для изучения минувшей жизни черкесского народа» [Там же. С. 331].

А.-Г.Кешев также подчеркивает высокую значимость песни в миропонимании адыгов: «Песня дорога для Адиге не только потому, что она — единственный памятник его прошедшего, наследие отцов, но еще и потому, что она служила всегда неиссякаемым источником его воинственного энтузиазма. <.....> песня служила для черкесской молодежи школою для воспитания» [Там же. С. 333].

Важную роль в становлении и развитии адыгской фольклористики сыграли «Сборник сведений о кавказских горцах» (ССКГ) и «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа» (СМОМПК), которые выходили в XIX — начале XX века в Тифлисе. В шестой книге ССКГ (Тифлис, 1872) К.Атажукин опубликовал две большие подборки сказаний и сказок. «Ценность их (вышеназванных сборников — Р.У.) состоит в том, — отмечает А.И.Алиева, — что в русском переводе, весьма точно передающем содержание и стиль оригинала, напечатаны варианты адыгских песен и сказаний о популярных народных героях — Адемиркане, Куалове Созерыхе и др. <...> О каждом герое приводятся и песня, и прозаические сказания, комментирующие и раскрывающие содержание песни» [98. С. 30].

Большую работу по собиранию и публикации адыгского фольклора провел Паго Тамбиев. Ему принадлежит самое большое число публикаций песен. Так, в 25-м номере СМОМПК им опубликовано двадцать шесть песен различного содержания. Они записаны почти на всех диалектах адыгейского языка [96. С. 9–14].

Песенные тексты тщательно прокомментированы, в примечаниях подробно охарактеризованы лексические различия между западно-адыгскими и кабардинскими вариантами. С точки зрения фольклорной текстологии важно, что при подготовке текстов к печати П.Тамбиев, вероятно, имел в своем распоряжении большое число вариантов, о чем свидетельствует его примечание к песне «Смерть Адемиркана», где он приводит описание гибели песенного героя, как оно дается в другом варианте (он остался неопубликованным).

Неоценимую роль в становлении адыгской фольклористики сыграл один из ярких представителей передовой русской интеллигенции

конца XIX — начала XX века редактор СМОМПК, проф. Л.Г.Лопатинский. Особая заслуга его состоит в том, что он сумел привлечь к сотрудничеству в «Сборнике» представителей национальной интеллигенции. «Он принадлежит к числу тех, кто заложил основы научного собирания и публикации фольклорных произведений народов Кавказа» [98. С. 36].

Таким образом, «по количеству и качеству записей вторая половина XIX века оказалась самым плодотворным периодом в истории дореволюционной адыгской фольклористики» [Там же. С. 38].

На фоне бурных, быстро сменяющихся социально-политических событий, происходивших в первой четверти XX столетия, сформировался новый этап адыгского культурно-просветительского движения. Одновременно и на территории адыгской метрополии (Баксанское — во главе с Н.А.Цаговым и А.Г.Дымовым — у Верхних адыгов, Кяхское — у Нижних — во главе с Черкесским благотворительным обществом, организованным Л.Траховым) и в диаспоре, с 1908–1910 годов в это движение был втянут весь черкесский мир. Новое культурно-просветительское движение и активная деятельность просветителей XIX века по собиранию, публикации и изучению адыгского фольклора — вот два фактора, которые стали основой для возникновения и развития адыгской фольклористики.

СМОМПК, газеты «Терские ведомости» (Владикавказ) и «Гъуаз» (Вестник), издававшийся эмигрантами-адыгами с 1911 года в Стамбуле (первым его редактором был Юсуф-Сугад Нагучев, впоследствии вернувшийся на историческую родину и продолживший свою просветительскую деятельность), также газета «Адыгэ макъ» (Голос адыга), издававшаяся Баксанским просветительским центром, продолжали публиковать произведения фольклора [1].

«А когда адыги приобрели автономию, — пишет проф. А.А.Схаляхо, — наряду с быстрым ростом социально-политического и экономического уровня жизни, адыгская культура стала бурно развиваться.

Одним из самых ярких показателей этих изменений стало развитие книгопечатания. В первых книгах на родном языке («Псалъ» № 1, (1924); №2 (1926), «Іэдэбыят» (1924) были опубликованы десятки произведений фольклора» [93. С. 36–37].

В это же время были созданы научно-исследовательские институты: Кабардино-Балкарский (1926 г.), Адыгейский и Карачаево-Черкесский (1929 г.). После создания научно-исследовательских институтов, как отмечает А.М.Гутов, произведения народного устно-поэтического творчества не сразу стали предметом изучения как феномен словесного искусства. Фольклор привлекал к себе внимание вначале как языковой и дидактический материал при составлении первых учебников, учебных пособий или же при изучении адыгских языков (чаще — афористические жанры, песни, сказки, притчи). Это вполне понятно, если принять во внимание, что 1920–30-е гг. в истории

многих новописьменных народов были периодом становления письменности и системы народного образования на родных языках. Естественно, что основные интеллектуальные силы были направлены на выполнение этой задачи, чем и объясняется основная идея публикаций фольклорных материалов [95. С. 140].

Положительные изменения в отношении к фольклорному наследию начали происходить по всей стране в начале 30-х годов под влиянием речи А.М.Горького на I съезде советских писателей.

Если в Кабарде в этот период специальных крупных экспедиций с целью сбора фольклорных материалов не предпринималось, в Адыгее, напротив, в начале 30-х годов состоялось три экспедиции. В них приняли активное участие исследователи русской музыки В.Л.Мессман, Г.М.Концевич, М.Ф.Гнесин, Н.Н.Миронов, А.Ф.Гребнев. Первая фольклорная экспедиция (1931), в которой принял участие Г.М.Концевич, работала в 12 аулах со 101 информантом и записала 164 народные песни. Вторая состоялась в 1932 году, третья — в 1935 г. Последняя зафиксировала 413 народных песен.

Наряду с экспедиционной работой, в этот период проводились конференции и съезды народных сказителей. Первая конференция в Кабарде состоялась в 1932 году [ЦГА КБР. Ф. 187. 0.1. Д. 14]. Через год снова были созваны сказители и певцы народных песен. Такой же съезд состоялся и в Майкопе в 1936 году. На подобных конференциях и съездах устраивались состязания знатоков устно-поэтического творчества, выявлялись наиболее талантливые сочинители и исполнители.

Такая работа с информантами впоследствии стала традиционной для адыгских научно-исследовательских институтов. Как и экспедиционная, и поныне она служит одной из основных форм сбора фольклорных материалов.

Наиболее интенсивная работа по подготовке и научной публикации народных песен началась в 40-е годы, хотя задолго до этого, еще в 20-х годах, в первых опубликованных на адыгских языках книгах, журналах и газетах были напечатаны и тексты песен. В истории публикации и популяризации адыгского фольклора С.Ш.Аутлева выделяет три этапа.

Первый начался в 20-е годы и продолжался до создания научно-исследовательских институтов. В этот период публикацией и сбором фольклора занимались первые представители адыгской интеллигенции: Т.Керашев, Д.Ашхамаф, А.Хатков, И.Цей, Т.Борукаев, Т.Шеретлуков, Н.Цагов, А.Охтов и другие.

В публикации произведений народной поэзии большая заслуга принадлежала Горской секции издательства «Красный Восток», созданной в 1924 году. Ею были изданы первые адыгейские книги, сборники «Псалъ» и «Адабият» (на арабской графической основе).

Второй этап связан с введением нового алфавита на латинской графической основе в 1927 году и открытием трех адыгских научно-исследовательских институтов. Он знаменует начало научного изучения фольклора. В этот период в издании и в переводах на русский язык народных песен принимают деятельное участие русские ученые и композиторы, поэты.

Заметным событием в адыгской фольклористике довоенного периода стал сборник «Кабардинский фольклор» (1936). «Показателем высочайшего внимания к подготовке книги, — пишет А.М.Гутов, — может считаться факт ее редактирования одним из выдающихся представителей старой российской филологической школы академиком Ю.М.Соколовым.

Композиция сборника строилась по хронологическому принципу, с выделением разделов, а внутри них еще и тематических рубрик и циклов. С точки зрения современной науки, построение сборника имеет существенные недостатки, так как несет на себе печать эпохи, тем не менее, принимая во внимание, что жанровая классификация фольклора до настоящего времени остается одной из проблем, не нашедших окончательного разрешения, эта работа была значительным шагом как в публикации, так и в систематизации адыгского фольклора» [95. С. 142].

Третий этап собирания, публикации и изучения народной поэзии адыгов начинается после окончания Великой Отечественной войны. В адыгских научно-исследовательских институтах были открыты секторы фольклора и литературы. В подготовке и издании сборников песен активное участие приняли писатели и ученые-фольклористы Т.Керашев, Ю.Тлюстен, А.Гадагатль, А.Шортанов, З.Кардангушев, Ш.Шу, С.Аутлева, Ш.Хут, А.Схаляхо, Г.Самогова. Сборник текстов историко-героических песен «МыкIосэрэ жъуагъохэр» (Немеркнущие звезды), подготовленный профессором А.Схаляхо, следует считать наиболее обстоятельным и полным. В нем опубликованы тексты песен о всех исторических событиях, произошедших на территории исторической Черкесии, комментарии к ним, большая справочная литература, исследования, посвященные отдельным жанровым формам.

В 40-60 годы значительную работу по собиранию и публикации фольклорных текстов провела и адыгская диаспора. В газетах и журналах типа «КIакIо», «Шыблэ», «Нарт», выходивших за рубежом на адыгейском и кабардинском языках, печатались произведения разных фольклорных жанров. Отдельные сборники народных песен были изданы Гаруном Батоко и Шабаном Кубовым. Для исследования проблем текстологии, типологии жанровой специфики адыгской песни, эти сборники являются важным источником.

Следует сказать и о практике подготовки и публикаций художественно обработанных фольклорных материалов, получившей ши-

рокое распространение в послевоенный период. «Обработка была весьма серьезной, — пишет А.М.Гутов, — изменялись сюжеты, стилизовался язык, порой сильно изменялась образная система, а подчас даже и форма естественного бытования отдельных феноменов. Именно в такой опоэтизированной стилизованной форме были изданы эпические памятники многих народов СССР. Своеобразным венцом такой практики стало издание в 1956 г. осетинской версии нартского эпоса, перевод которой был выполнен пятистопным ямбом.

Более огорчительно то, что в конце 40 — начале 50-х гг. издание литературно обработанных фольклорных произведений не просто широко практиковалось, но считалось адекватным аутентичному фольклору. Так, в «Нартхэр» попали циклы, не имеющие отношения к нартскому эпосу по своим жанровым признакам: «Куйцук и Малечипх» — сказки, а «Даханаго» является искусной мистификацией по фольклорным мотивам. На основе пьесы «Даханаго» драматург Залимхан Аксиров и поэт А.Шогенцуков создали поэму. Литературная мистификация — прием, который имеет свою многовековую историю.

Большое количество текстов подверглось настолько серьезной литературной обработке, что книга «Нартхэр» стала фактом скорее литературным, нежели фольклорным» [95. С. 149].

Такая практика распространилась и на песенную культуру. В некоторых историко-героических песнях, опубликованных Т.Керашевым в книге «Адыгэ орэдыжъхэр», были заменены слова «пщы», «оркъ»; «отшлифованы» отдельные выражения, в других случаях сокращены тексты. В книгах «Советскэ Къэбэрдейм и Іуэрыіуатэхэр» (Ред-сост. А.А.Далов, З.М.Налоев, А.Т.Шортанов, муз.ред. Т.К.Шейблер — Нальчик, 1957) и «Адыгэ советскэ іорыіуатэхэр» (Сост. С.Ш.Аутлева — Майкоп, 1968) значительное место занимают авторские песни и стихи народных песнетворцев и поэтов, представителей духовно-арабистской учительской интеллигенции.

Существенным шагом вперед в освоении научных эдиционных принципов является издание шеститомного (четыре уже вышли) собрания «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» [НПИНА]. Как по принципу подбора материалов и их композиции, так и по характеру их текстологической подготовки, нотной транскрипции, перевода, комментариев, это издание до настоящего времени остается образцом в российской фольклористике. Оно осуществлялось по методике эдиционной работы, предложенной выдающимся ученым-музыковедом Е.В.Гиппиусом. Фактическим руководителем работы во всем ее комплексе является фольклорист и литературовед З.М.Налоев. Им и другими учеными-адыговедами написаны научные предисловия к каждому тому, комментарии к текстам, осуществлены научные переводы на русский язык.

Над изданием работали также ученые — фольклористы и языковеды З.Кардангушев, А.Гутов, Н.Иваноков, композитор В.Барагу-

нов. В подготовке шестого тома, куда вошли современные фольклорные песни (начиная с первого десятилетия XX века), принял участие и автор данной работы.

В серию книг «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» включены только материалы, записанные на магнитную ленту и расшифрованные специальным аналитическим методом. Записи охватывают весь ареал расселения адыгов на территории Северного и Северо-Западного Кавказа. Выписка словесных текстов приближена к транскрипции, благодаря чему сохраняются диалектные и индивидуальные особенности языка исполнителя» [95. С. 153–154].

На современном этапе адыгская фольклористика представляет собой самостоятельную отрасль науки с устоявшимися традициями исследования, принципами, методикой. Об этом свидетельствует множество научных трудов.

В изучении песенной культуры наблюдается три типа исследований. К первому следует отнести работы, в которых проведена жанровая классификация и тщательно описаны художественные особенности каждого текста. Ко второму — исследования сравнительно-типологического характера. К третьему — междисциплинарные исследования, в которых анализируются внешние связи народных песен, формы и способы фиксации, хранения и трансляции исторической, этнографической, психологической информации об этносе. Такое направление исследования является новым, перспективным и актуальным в адыговедении и свидетельствует о наступлении нового этапа — многостороннего, более глубокого изучения песенной культуры, как и фольклора в целом. В этом же русле проведено и данное исследование.

В анализируемых работах, посященных песенной культуре адыгов, можно выделить несколько исследовательских тем.

Первое, на что следует обратить внимание, — это история фольклористики. На определенных этапах вопросы, касающиеся собирания, публикации и изучения народных песен, обобщались А.И.Алиевой, А.Гадагатлем, Б.Куашевым, М.Мижаевым, Ш.Хутом, А.Шортановым [96, 98, 99, 129, 168, 182, 245, 257].

Проблемам жанровой классификации песен, исследованию художественной специфики каждой жанровой формы посвящены десятки работ. Ценные наблюдения о жанровых особенностях адыгских народных песен содержат работы М.Ф.Гнесина, А.Ф.Гребнева, Л.Г.Канчавели, Г.М.Концевича, С.И.Танеева, Т.К.Шейблера [134, 156, 256, 295, 305, 309] .

С.Ш.Аутлевой принадлежит первое монографическое исследование историко-героических песен адыгов [7, 104, 105, 106]. З.М.Налоев предложил многоступенчатую классификацию архаических и героико-лирических песен [190, 202]; Ш.Х.Хут определил место народных песен в системе жанров адыгского фольклора [246–248, 274];

несколько в ином ключе, а именно в соответствии с теоретическими положениями, разработанными И.И.Земцовским [149, 150], рассматриваются вопросы классификации жанров адыгского фольклора А.Н.Соколовой [215, 216].

Проблемы связей фольклора и литературы, художественного осмысления народной поэзии в произведениях адыгских писателей анализируются в трудах А.И.Алиевой, Л.Бекизовой, А.Гадагатля, Т.Керашева, Г.Куваевой, З.Налоева, М.Непсо, Ю.Тхагазитова, Т.Чамокова, И.Шорова, К.Шаззо [24, 63, 97, 115, 116, 157, 159, 169, 196, 249, 258].

Функции песни в семейных обрядах исследованы Б.Бгажноковым, М.Джандар, З.Загаштоковым, М.Мижаевым [16, 29, 147, 183].

З.М.Налоев, исследуя институт джегуако, особо выделил профессию сочинителей и исполнителей народных песен, проанализировал специфику смеховой культуры, соотнесенность ее с «карнавальной культурой». Он также впервые выделил и исследовал такие жанровые формы адыгской песенной культуры, как «очистительные песни» и «кебжеч» [85, 193, 194, 198, 200, 201, 43].

Художественную структуру, поэтику народных песен и плачей, их типологию, музыкально-исполнительскую специфику, наддиалектные особенности языка фольклора исследовали Б.Ашхотов, Т.Блаева, Н.Гишев, А.Гутов, З.Ю. и М.А.Кумаховы, А.Соколова, Г.Самогова, А.Схаляхо, А.Хакуашев, Г.Чич, Т.Чамоков, Ш.Шу и другие [53, 90, 108, 120–122, 133, 139, 171, 213, 252–255, 273, 278]. Коммуникативные функции песни, способы хранения в песнях этнической информации являются предметом наших интересов [65, 88, 230–237].

Проблемы функционирования песни в современных условиях и специфика исполнительства рассматриваются в работах Г.Схаплока [223–225].

Методологическим проблемам исследования песенной культуры, составлению библиографий посвящены работы Б.Едидж, А.Гутова, Ш.Хута [18, 138, 244]. Отдельной книгой вышла библиография научных трудов, выполненных в Кабардино-Балкарском научно-исследовательском институте за 70 лет, где работы по фольклору занимают значительное место [18, 62].

Глава I

Народная концепция истории адыгов в песнях

Привлечение фольклора в качестве исторического источника, как известно, одно из перспективных направлений в развитии гуманитарной науки. Данные произведений фольклора привлекаются для решения многих не только фольклористических и литературоведческих, но и исторических проблем. Для адыгов, не имевших в прошлом письменности, «передававших из рода в род в песнях историю, законы, мысли и чувствования» [163. С. 330–331], фольклор в известной мере может стать серьезным подспорьем для исторической науки — конечно, не в такой степени, в какой он стал фундаментом современной литературы младописьменных народов.

Историческое исследование может базироваться на данных фольклора еще и потому, что, во-первых, до появления письменности потребность адыгов в исторических знаниях удовлетворялась устными преданиями; во-вторых, в фольклоре существует два уровня истинности и достоверности этнической информации. Если это касается фактической информации, как имена героев, исторические топонимы, хронология событий и т.д., то в фольклоре наблюдаются разночтения, вариации, которые можно уточнить по другим источникам. Если же речь идет об идее, о миропонимании, об общих исторических сведениях, о социальном опыте этноса, о том, как сам народ понимает и оценивает происходящее с ним и в целом в мире — достоверность такой информации в фольклоре в высокой степени гарантирована.

Фольклор для историка может стать не просто иллюстративным материалом, а одним из важных компонентов информации, на которой выстраиваются исторические обобщения. Естественно, при этом следует соотносить фольклорные данные с существующими историческими документами. Некоторый опыт в этом отношении в адыговедении существует. Но он, к сожалению, еще не воспринят как важный исследовательский метод. Проведенное нами исследование позволяет утверждать, что такая методика не только оправдывает себя, но и помогает объяснить многие факты истории адыгских народов.

§ 1. Песенная культура и историческая действительность. Их соотношение. Специфика отражения политической истории в народных песнях

Проблема соотношения фольклора и исторической действительности (с наибольшей остротой она проявилась в полемике представителей двух ведущих фольклористических школ — сравнительно-исторической и исторической — Б.А.Рыбакова и В.Я.Проппа) все еще остается дискуссионной. Это, на наш взгляд, свидетельствует прежде всего о плодотворности комплексного (междисциплинарного) подхода к исследованию фольклора, а также подтверждает важность обоснования соответствия выбранной «единицы историзма» каждому конкретному случаю. По Л.И.Емельянову, речь должна идти «не о замене одной единицы историзма другой, а об их рациональном взаимосочетании, мера которого всякий раз определяется характером исследуемого материала». [31. С. 13, 164–170]. Специфика исторических песен как жанра исследовалась А.И.Алиевой, С.Ш.Аутлевой, А.А.Ахлаковым, и другими [6, 7, 97]. Все они опирались на идеи Б.Н.Путилова [50, 206–208, 210, 211] и на более ранние исследования по исторической поэтике — А.Н.Веселовского, В.Я.Проппа [20, 47, 48].

Таким образом, труды отечественных ученых, посвященные различным жанрам позднего эпоса, в первую очередь — жанру исторических песен — служат методической базой для изучения адыгских исторических песен как эпической формы народной идеологии.

Говоря об исторической песне, Л.И.Емельянов приводит популярный в течение ста лет в русском историко-песенном фольклоре «бродячий» сюжет «Герой в темнице» и уточняет, что «единственно “значимой единицей историзма” в данном случае являются прежде всего исторические имена, те причины, по которым именно их имена были связаны с популярным сюжетом» [70. С. 168].

Для Б.Н.Путилова в статусе «значимой единицы» выступает «конкретный историзм», т.е. приуроченность песни к реальным историческим событиям и трактовка тех или иных коллизий с точки зрения народа. «Для этих песен (имеются в виду исторические песни — У.Р.), — пишет Б.Н.Путилов, — историческое содержание не просто тема, но определяющий идейно-эстетический принцип. Предметом исторических песен является политическая история — как она запечатлевается в народном восприятии и преломляется в специфических художественных формах. Исторические песни в их совокупности отражают историю не в эпически статичном виде, но в ее движении — как это движение осознавал народ» [50. С. 7]. Выявляя специфику конкретного историзма, присущего этому

жанру, Б.Н.Путилов одновременно указал на принципиальную несводимость этого историзма к простому отображению событий. «В эпической сюжетике осуществляется *народная концепция истории, народная историческая воля*» [49. С. 94]. (Курсив наш. К этой мысли мы еще не раз вернемся — *У.Р.*).

Таким образом, и для современной фольклористики одним из важных методологических принципов остается выявление «единицы историзма», максимально соответствующей изучаемому предмету. При этом должен учитываться ряд важных факторов.

Во-первых, то, что фольклор (в том числе и историческая песня) не копирует действительность, а лишь художественно отражает ее. И опоэтизированная действительность развивается в нем по своим законам.

Во-вторых, фольклорная память относится к историческим фактам избирательно. Если события двухсот-трехсотлетней давности четче и правдивее сохраняются в песне, и в этом смысле песня несет в себе относительно адекватную времени историческую информацию (хотя и здесь точная датировка исключена, так как адыгский фольклор знает лишь «прошлое и настоящее, оно может быть далеким или близким — не более» [43. С. 146]), то архаическая песня фиксирует «эпическое время» и в ней функция эстетическая доминирует над коммуникативной. «Этническая информация в древних памятниках фольклора, — пишет по этому поводу У.Б.Далгат, — исторически непостоянная величина, функционально зависимая от их мифоэпической степени, показатель которой определяется временными координатами (хронотопом). Чем древнее памятник, тем выше этот показатель [140. С. 44].

В-третьих, не каждый исторический факт становится предметом художественного осмысления. А если он зафиксирован в фольклоре, то не всегда одновременно с событием. Временное смещение фактов — явление традиционно характерное для фольклора.

Как обнаружилось в ходе работы над монографией, решение ряда проблем исторического фольклора зависит от того, насколько учитываются вышеназванные критерии, в первую очередь, установление соотношения фольклора и действительности, вопросы периодизации и классификации жанров историко-героической песни и др.

Следует подробнее остановиться на первой проблеме — соотношения фольклора и фактической действительности. Несколько отвлекаясь от классического пропповского обоснования этой проблемы, в некоторых частных вопросах мы сошлемся на А.П.Скафтымова. Как уже говорилось выше, в исследовании особенностей соотношения исторической песни и действительности Скафтымов идет не от факта к тексту, как это нередко принято, а наоборот, от текста (от былины) к факту. Такая методика позволяет выявить ряд интересных деталей. Более того, мы нашли ее наиболее оптимальной для выяв-

ления исторической информации в адыгских народных песнях. В связи с этим в данной главе мы расположили материал в соответствии с хронологией событий согласно «народной концепции истории» (Б.Н.Путилов): от самых древних исторических мотивов осознания себя как этноса, своего места в мире до конкретных исторических событий, зафиксированных в фольклорной памяти, в том числе и современной картины адыгского мира. Поиск обоснования исторической достоверности тех или иных мотивов шел от фольклора к факту.

Здесь мы подробнее остановимся на методологической установке А.П.Скафтымова. Итак, полагая в основе былины факт и стремясь обнаружить его черты в былинном сюжете, А.П.Скафтымов считается прежде всего с тем специфическим преломлением, какое этот факт получил в былине. Ученый считает такое избирательное отношение к факту закономерно вытекающим из самой ее природы. «Такую, опричинивающую сюжет, прямую реалистическую направленность, — подчеркивает ученый, — нужно предполагать лишь в самом начале возникновения песни; потом, очевидно, происходит деформация в постепенном отходе от реалистических интересов и в сосредоточении своего смысла и ценности на идеологической, морально-психологической или эстетической сторонах самих по себе... Идеологические, морально-психологические или чисто эстетические стихии в песне — былине, конечно, не отсутствуют и при ее прямой реалистической установке, то есть тогда, когда песня имеет в виду воспроизведение, отображение и освещение живой действительности, потому что воспроизводимая действительность только в этих стихиях и через них получает смысл и авторский толк. Уже и при прямой установке на реальность область захватываемой действительности даже в пределах одного факта имеет и свои принципы, и свой фокус, в которых она и получает свою организацию. Здесь уже выдвигается ядро значимости совершившегося события, подхватывается пробившийся в нем и увлекший элемент скорби, радости, смеха, гнева или восхищения на почве общеморальных или национальных, или классовых оценок. Фактическая действительность дается в общих чертах, событие воспроизводится лишь в линиях главной канвы и лишь постольку, поскольку это нужно для воспроизведения выдвинувшейся главной психологической ситуации. Но все же, так как здесь фактическая действительность, взятая хотя бы и в общих контурах, является все-таки непосредственным прямым объектом художественного интереса, предметом выражения, воспроизведения и освещения, то сознание певца не свободно в отношении к ней, замены сюжетной конкретности для него не безразличны, так как помимо общей эмоциональной выразительности они регулируются требованиями объекта песни, т.е. критериями воспроизведения и подобия» [55. С. 101].

Более того, адыгский джегуако (как сочинитель, так и исполнитель) всецело был подчинен требованию точного и правдивого изложения произведения исторических событий.

Существовало множество механизмов сохранения и поддержания такого высокого охранительного статуса песни (в особенности исторической), одним из которых являлось сочинение ее непосредственно на фоне событий, легших в ее основу. Джегуако обязан был наблюдать за ходом военных действий. Он был безоружен на войне и неприкасаем. Его серый конь на поле брани являлся не мишенью, а сигналом того, что фиксируется событие. «У нас не было книг, которые могли бы рассказать о героизме наших предков на Русско-Кавказской войне, — говорил по этому поводу известный в адыгском мире сказитель Пазад Ачегу — "Наша история — это наши песни"» [398. Д. 11].

Согласно другому преданию, на которое ссылается З.М.Налоев, на вопрос русского царя: «Что есть ваша история?» — последний уали Кабарды князь Кучук Джанхотов ответил: «Наша история — это наши старики» [43. С. 148].

Подобным отношением к песне самих носителей фольклорной традиции обусловлена самая яркая особенность адыгской историко-героической песни и сопутствующего ей предания — их информационная насыщенность. «Для бесписьменных адыгских племен этот жанр, — пишет З.М.Налоев, — заменял политическую писаную историю. Он фиксировал и хранил для современников и потомков события, имена их участников и подвиги героев. Историческая песня иногда выполняла даже роль юридического документа, как свидетельствует Хан-Гирей». Князья могли призвать ту или иную песню в свидетели, чтобы доказать, чей род древнее. Исследуя историческую основу «Песни Большого ночного нападения», З.М.Налоев отмечает, что она не воспроизводит всех событий кампании шаг за шагом — *это было функцией исторического предания, призванного комментировать песню.* (Курсив наш. — *У.Р.*) Песня — по законам жанра — должна была лишь воспеть события и их участников, отражая события только в запомнившихся автору и участникам (заказчикам песни) или кажущихся им почему-либо важными деталях [43. С. 102–103; 107]. Разграничивая функции песни и сопутствующего ей предания, З.М.Налоев указал на очень важную для адыгской песни особенность: она изначально мыслится только в комплексе с комментирующим ее преданием. А то обстоятельство, что при дальнейшем функционировании этого комплекса возможно разное отношение каждой части к факту (при относительной стабильности текста песни, трактовка факта в предании может измениться), лишь подчеркивает ее специфику.

Следует сказать, что изменчивость отношения песни к событиям реальной действительности, зафиксированным в ней, — явление,

характерное как для эпической, так и для поздней историко-героической песни. Разница — в степени изменяемости. А.П.Скафтымов находит подобное возможным для эпической песни, поэтика которой — по В.Я.Проппу — «еще не созрела для воспевания исторических событий и исторических лиц. Эта задача будет разрешена позже исторической песней» [48. С. 263]. Тем не менее А.П.Скафтымов пишет: «С утратой интереса к факту самому по себе, фактическая действительность сама по себе для былины становится безразличной, она утилизуется былиной по преимуществу со стороны ее функционально-эстетического веса, какой она может иметь в данном сюжетном применении; ценность песни тогда сосредотачивается почти исключительно на эстетико-психологическом стержне ее, и реалистическая тенденция (верность данному факту) отходит на задний план и, наконец, совершенно забывается. Фактическая конкретность произведения теперь ценится лишь со стороны того эстетико-эмоционального потока, который она собою несет, и в этом случае наряду с другими подобными ситуациями она теряет прежнее положение единственности. Открывается свобода изменений и пропусков, и равнозначных замен [55. С. 101–102].

В адыгской песенной культуре наблюдается подобная ситуация. Однако она складывается в песне гораздо сложнее. Сложность заключается в том, что адыгская песня, как отмечалось выше, традиционно функционирует в комплексе с историей ее создания. И основная фактическая информация хранится и транслируется в последней. Все изменения, происходящие с песней, впоследствии также фиксируются и объясняются в истории, сопровождающей песню. Поэтому при относительной стабильности текста песни (допускающей различную степень важности заложенной в ней ценностной информации), появляется большое количество вариантов истории о ней. Если достоверность песенного текста традиционно могла быть оспорена, расхождения в трактовке истории песни вполне допустимы.

Таким образом, проецируя концепцию А.П.Скафтымова на адыгскую песенную культуру в изучении проблемы соотнесенности исторического факта с фольклорным текстом, мы приходим к выводу, что даже для исторической песни, для которой фактическая конкретность является предметом непосредственного художественного интереса, в принципе не противопоказан путь эстетической эволюции.

Как было замечено выше, немаловажное значение для исследования проблем исторической песни имеют и вопросы периодизации, классификации ее как жанра.

В адыгской фольклористике по-разному обосновывается зарождение исторической песни. Так, С.Ш.Аутлева, не учитывая известной ногмовской произвольности при хронологическом расположении фольклорных материалов [Л.И.Лавров, З.М.Налоев, Б.М.Боук], берет на веру его периодизацию и располагает исторические песни

в той последовательности, в которой происходили описываемые в них события. На этом основании С.Ш.Аутлева относит зарождение адыгской исторической песни к так называемому «зихскому периоду» [104. С. 72–80], т.е. к IV веку, таким образом необоснованно архаизируя ее.

З.М.Налоев считает, что зарождение исторической песни могло произойти в период, когда «политическое осмысление общественных явлений и событий начинает доминировать в этнической идеологии, т.е. в XV — начале XVI вв.». В это время, пишет он, «Лирико-героическая песня, являющаяся формой конкретно-исторического мышления, выдвигается в центр жанровой системы народнопесенного творчества адыгов.., а эпическая традиция теряет свою творческую продуктивность» [190. С. 5–6]. Это не означает, что они не могли сосуществовать, напротив, долгое время они развивались параллельно, дополняя друг друга. Таким образом, согласно З.М.Налоеву, историческая песня как жанр сложилась в XV–XVI вв.

Из вышесказанного следует заключить, что в народной поэзии адыгов гораздо больше исторической информации, чем зафиксировано в историко-героических песнях, так как в песнях, зародившихся в эпическое время, можно обнаружить множество исторических мотивов, хотя в этих песнях преобладает эпическое мышление.

Как говорилось выше, первым, кто в адыговедении использовал произведения фольклора как источник для воссоздания истории своего народа, был Ш.Б.Ногмов. Однако в специальной литературе наблюдается резкая поляризация взглядов на его «Историю...», которая, по собственному выражению автора, дает «довольно ясную картину минувшей жизни адыхейского народа» [46. С. 64]. А.Ж.Кафоев, например, считает, что ногмовская «История...» содержит не только достоверный фольклорно-фактический материал, но и дает правильную его интерпретацию. К.Ф.Дзамихов на основе обобщения ряда исследований об адыгском раннем фольклоре и сюжетах русских летописей делает вывод, что в основе первоначальных летописных известий о касогах в большинстве случаев лежат памятники устной традиции адыгов, которые отражали реальные факты во взаимоотношениях Тмутараканского княжества и предков адыгов. Т.Х.Кумыков особенностью «Истории» Ш.Б.Ногмова считает то, что «она написана главным образом на основе лучших фольклорных материалов... (они) удачно вписываются в живую историю народа, дают историкам, филологам и этнографам основания для постоянных раздумий, постановки новых, требующих новых решений» [46. С. 16].

С другой стороны, отвергается возможность доверия к «Истории»: называя ее автора «историком — любителем первой половины XIX в.» [Вс.Миллер, Н.С.Трубецкой, Г.Ф.Турчанинов, Л.И.Лавров]. Б.М. Боук считает, что Ногмов «внес изменения в фольклорные тексты, включенные в его работу». Он также отмечает, что «в

этнографическом описании своего народа Ногмов пространно заимствовал описания древних славян Карамзиным» (сравнивает выписки — У.Р.), и продолжает: «тот факт, что Ногмов целенаправленно выдавал эти заимствования за адыгские предания, подрывает доверие ко всем материалам, представленным в "Истории"», и далее заключает: «в связи с серьезными недостатками научной методологии, нельзя считать «Историю» источником истинных фольклорных материалов, не подвергшихся целенаправленной обработке» [127. С. 66–67].

З.М.Налоев, подводя итоги спорам о книге Ш.Б.Ногмова, пишет, что «все промахи в оценке ногмовского труда связаны с хроническим игнорированием его жанровых особенностей. Эта книга, как считает З.М.Налоев, не только собственно *история* народа, но и *просветительская публицистика*, заинтересованная не столько в «составлении.... довольно ясной картины минувшей жизни адыхейского народа», сколько в грядущем развитии своей родины, *публицистика*, стремящаяся оказать возможно большее влияние на характер и направление этого прогресса» [43. С. 147]. Далее Налоев заключает: «Синкретичность правды, содержащаяся в «Истории адыхейского народа», стоит в прямой генетической связи с ее фольклорной основой и функциональным синкретизмом и не противоречит, как представляется, осознанности некоторых отступлений от фактической правды» [Там же. С. 151]. Такая оценка ногмовской работы, нам думается, рассеивает появившееся в науке некоторое недоверие к ней.

На современном этапе привлечение фольклора в качестве источника исследования происходит несколько на другом уровне, чем в ногмовской «Истории». Адыгская фольклористика располагает рядом работ, в которых показано, как исторические песни (шире — величальные и плачевые), верные жанровой традиции, отражают реальные события истории. В этой связи можно указать на исследования З.М.Налоева «Песни Большого ночного нападения», [43. С. 100–116], З.П.Кардангушева «О Каракашкатау». В отличие от Ногмова, который тоже ссылается в своей «Истории» на эту песню, Кардангушев собрал большое количество вариантов этой песни и сопровождающих ее преданий. Сравнивая их с документами, он восстановил генеалогию кабардинских князей [266. С. 45–64].

Историк В.Н.Сокуров, широко привлекая материалы фольклора, исследовал и документально подтвердил достоверность исторических мотивов, действующих лиц, топонимики трех известных битв — Канжальской, Кулькужинской и Курейской (или, как называют ее адыги — «Кабардинское ночное нападение» [268. 219]. Х.Ж.Беров описал Дамалеево восстание по устным и историческим источникам [117. С. 65–81].

В адыгском фольклоре существуют сотни песен, не исследованных с точки зрения их соотнесенности с исторической действитель-

ностью, хотя некоторые из них посвящены известным в исторической науке событиям. В частности, вне поля зрения историков остаются десятки исторических песен о Русско-Кавказской войне. С другой стороны, историческая наука не располагает никакими документальными свидетельствами о событиях, которым посвящены песни и предания, зафиксированные в большом числе вариантов, как например, песни и предания об Ощнауской битве.

Это обстоятельство еще раз убеждает нас в правомерности и плодотворности методики привлечения произведений фольклора к изучению истории народа.

§ 2. Типологические особенности выражения эпического времени в песенной культуре адыгов

Обращение к фольклору как источнику исторической информации более правомерно, когда речь идет об исследовании событий многолетней давности, мало, а иногда и совсем не обеспеченных другими источниками, кроме фольклора.

Данная глава, как было сказано выше, посвящена комплексному исследованию двух типов исторической информации в песнях:

1. Информации о древнем пространственно-временном представлении адыгской картины мира, с акцентом на мотивах этнического самопознания.

2. Конкретной информации об известных событиях социально-политической жизни адыгского общества, включая и современность.

Следование методике исследования «от текста к факту» позволило нам выстроить обобщения, следуя «народной концепции истории» [Б.Н.Путилов]. Так, удалось воссоздать некую фольклорную многоплановую модель событий, которая интересна не только как высокоорганизованная художественная структура с множеством внутренних и внешних связей и проявлений, где есть десятки вариантов песенных текстов, есть традиционные песенные формулы, характеризующие идеального героя, информационные символы-коды, множество преданий, их расшифровывающих, есть десятки имен и фамилий, множество этнонимов, топонимов и т.д. Фольклорная модель, воссозданная нами, интересна и как форма, аккумулирующая, хранящая и транслирующая этническую информацию философского, психологического и исторического характера. Эта модель интересна и как знак, несущий в себе адыгскую ментальность. Исследование каждого из вышеназванных информационных блоков позволило обнаружить множество ранее неизвестных уровней адыгского мировидения.

В адыгской песенной культуре практически не сохранились произведения, посвященные мотивам творения мира, этническому сознанию адыгов, времени и месту зарождения и расселения протоадыгов. Некоторые из этих мотивов содержатся в нартском эпосе.

Единственный сохранившийся аутентичный текст, о котором пойдет речь, функционирует чаще всего в составе нартского пшинатля. Кабардинцы называют ее «нартыжь уэрэд» («Песнь древних нартов»). Она довольно популярна, особенно в Кабарде. По свидетельству З.Кардангушева, в чьем певческом репертуаре эта песня занимает ведущее место, ее называют еще «цэ зыIумысыжь орэд» («беззубая песня»), намекая на ее древность.

«Специалисты обычно затрудняются, — пишет А.М.Гутов, — к какому жанру эпоса ее причислить — к героическому или к историко-героическому. В ней употребительно слово нарт, называются имена нартских героев, но по своей поэтике и музыкальной фактуре она во многом отделилась от нартских песен и стоит ближе к жанру песен исторических. В этом случае допустимы два взаимоисключающих объяснения: либо это деформировавшаяся поэма нартского эпоса, либо упоминание о нартах здесь явление более позднее, как это имеет место в ряде других песен историко-героического цикла». [27. С. 19].

Мы склоняемся ко второму предположению, что подтверждает и зафиксированный нами в 1997 году среди турецких адыгов ее вариант.

Нам удалось записать две версии этой песни: кабардинскую (исполнитель — Даут Бырс) и хатукайскую (исполнитель — Алаатин Темджануко). Последнюю исполнитель усвоил от кабардинских информантов и поэтому в ней смешаны элементы кабардинского и хатукайского вариантов:

Дунэижъыр шъымыджэ-мыпцIэмэ,	Когда мир древний не был заквашен,
ШIылъэ фIыцIэр шъызэпцIыгъакIэмэ,	Земля черная когда только затвердевала,
Уашъохэр хъыкIэ шъауфэми,	Небо когда сетями создавали,
Гъогухэр мэлкIэ шъаубэми,	Дороги когда овцами утаптывали,
Ендылыжъым цIыхухэр шъебакъомэ,	Через Индыл великий (Волгу) когда люди перешагивали,
Бэшътэужъыр къамзэгу шъыхуэдэмэ,	Бешто старый когда был подобен муравью,
Абы шъыгъо сыжъэкIэныкъотхъути,	В это время я полуседым был,
Iулкъушъинэм ишъыпэху цIыкIуми	Улькушина* конь белолобый,
ШIылъэ фIыцIэр къызэгуитхъынути,	Землю черную разрывал.
Iулкъушъинэм икъэмэ фIыцIэри	Улькушина кинжал черный
Икъэ лъэпэ дасэти,	В могильный камень воткнут был,
Iулкъушъинэм ишIэкIо къашхъори	Улькушина бурка серая
Икъэ шъхьапэ тепхъоти.	Могилы верх закрывала.

[54. ЦА/АГУ].

* По комментарию информанта, Улькушин — имя того, от чьего имени сочинена песня.

Исполнитель цитируемой песни Алаатин Темджануко сообщает, что это — отрывок большого пшинатля, из которого он запомнил только эти несколько строк. Три варианта, бытующие в Кабарде (в Адыгее она вообще не зафиксирована), представляют собой часть другой полной песни, повествующей о больших героических свершениях, о кануне грозной битвы. Выше приводилось мнение А.М.Гутова о том, что отсутствие развернутого сюжета и вся композиция этой песни больше сближает ее с жанром адыгских исторических песен. В то же время в ней очевидны отзвуки древних мифологических представлений. А самое главное — древность и автохтонность адыгского этноса утверждается в формулах: «Бешто старый когда был подобен муравью, Через Индыл великий (Волгу) когда люди перешагивали» (настолько гора и река были малы), адыг «был полуседым». Это говорит о том, что адыг был уже в возрасте, когда еще только творился Мир. Это — гипербола, но ее исторической основой может быть идея древности происхождения этноса и привязки его к Кавказу с момента зарождения.

В архиве АРИГИ сохранился ряд преданий с подобными же мотивами, одно из них зафиксировано нами [333, 350]. В нем повествуется о приключениях некой дружины, высадившейся на пустынный берег моря. Ее предводительницей была мудрая девушка по имени Харабзе, по преданию, основательница древней Шапсугии.

Мотивы освоения морского берега и возвращения морем группы людей на исконные адыгские земли, думается, могут быть более поздними, связанными с последствиями Русско-Кавказской войны. Или же, наоборот, самыми древними упоминаниями о хаттско-адыгских исторических связях, пристально изучаемых в современной науке. Но это лишь предположения, не входящие в круг наших интересов.

Основной вывод, который можно сделать, проанализировав мотивы этногенеза и этнического самосознания, отразившиеся в «Песне древних нартов» и некоторых преданиях на тот же сюжет: малочисленность этих текстов в адыгском фольклоре скорее свидетельствует не о том, что адыги вообще не размышляли о своем происхождении, а о разрушении архаических песенных жанров и растворении их в других более поздних эпических текстах.

Как известно, становление исторического сознания народа — процесс длительный, и потому легко предположить, что адыги могли создать еще десятки других песен после «Песни древних нартов», зафиксировавших те или иные исторические события (или исторические мотивы) далекого прошлого, относящиеся к «эпическому» времени. Об этом свидетельствует большое число опубликованных и хранящихся в архивах, но неаутентичных текстов народных песен. Наглядный пример — перепечатка подобных текстов профессором А.А.Схаляхо [315] из сборника, составленного Ш.Кубовым [312]:

«Хъатитэмэ яищыиалъ» (Пшинатль о Хатитах) «Гъун» (Атила), «Ридадэ исагъыщ» (Сагиш о Ридадэ), «Адыгэ пачъыхьэмэ ягъыбз» (Плач об адыгских падишахах), «Къаншъаугъуры игъыбз» (Плач о Кансаугуре), «Туманбаим игъыбз» (Плач о Туманбае) — основателях черкесской династии мамлюков) и т.д. Несколько аналогичных текстов песен, относящихся к заключительному этапу эпического времени, опубликованы в книге «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов». Это — «Песня о Бахчисарайском походе», «Пшинатль о Ечаноковых», «Песня об Ощнауской битве» [296. С. 37–61] и другие (З.М.Налоев относит их к величальным, походным и мемориальным песням). В соответствии с методикой, принятой в данной работе, использовать для анализа только аутентичные тексты, остановимся подробнее на последних. Они являются своего рода «переходными» в отражении исторической действительности от эпического к историческому времени.

«Песня о Бахчисарайском походе» посвящена походу кабардинцев в Крым во главе с князем Татлюстаном Янхотовичем (реальное историческое лицо, жил в первой половине XVI в.). Но она сложена в эпическом ключе и известна только в кабардинской версии. Несколько подробнее остановимся на двух других: «Пшинатль о Ечаноковых» и «Песня об Ощнауской битве».

О братьях Ечаноковых сохранилось большое количество преданий [291. С. 163–169; 87. С.186–193 и др.] и гораздо меньше музыкально интонированных текстов. Существует шапсугская [296. С. 45–50] и темиргоевская версии, записанные нами в 1993-м году от известного народного певца Кима Схакумидова. Темиргоевская версия — это поэтический речитатив в 59 строк и комментирующее его предание. В поэтическом тексте есть зачатки сюжета о гибели одного из братьев — Орзамеса, который выполнил наставление матери: «падая на поле битвы, подмять под себя хотя бы одного врага». Описание последнего боя организовано через традиционные оценочные формулы, характерные для эпического героя и эпического врага:

Ыт, ЕкIэнэукъоу Орзэмэс, Нахь есэу Темыркъан!	Ыт, Ечаноков Орзамас, Еще смелее — Темиркан.
Нахьыбэм зэрамыкурэм Изакъоу хъункIэ щешIы.	Большинство где не смеет появиться, Один свершает подвиги.

Могучий Великан, чьими руками собирались уничтожить братьев, не уступает сопернику в силе, что соответствует адыгскому представлению о мужестве (враг должен быть достоин героя, который с ним сражается):

Ипчы мэIу ыпэ къыдзи, Чэтэ кIэкIыр къызыкъуихи...	Панцирь свой вперед выбросил, Меч короткий вытащил...

Событие, которому посвящена «Песня об Ощнауской битве», как уже говорилось, зафиксировано лишь в фольклоре. В комментирующем песню предании рассказывается, что в то время, когда произошла эта битва, адыгское племя абадзехов не имело князей, и князья соседних племен — бжедугов и темиргоевцев решили покорить его. Но, опасаясь, что одни они не справятся, они призвали на помощь кабардинцев. Абадзехи устроили кабардинскому войску засаду в глухом лесу Ощнау, завалив деревьями узкую дорогу, и перебили всех врагов [6. С. 77–80].

Подтверждение реальности Ощнауской битвы находим в недавно обнаруженной рукописной истории адыгов «ІэсатІир» (Легенды) репатрианта из Турции Юсуфа-Сугада Нагучева — просветителя третьего поколения, жившего в начале XX столетия. Ю.-С.Нагучев приводит подробные сведения о причинах конфликта, об его участниках и предводителях, о ходе событий. Его рассказ содержит десятки топонимов, имена героев. Более того — Нагучев уточняет, что битва, произошедшая в Ощнауской долине, была эпизодом Хакучинской войны. (О последней нам не удалось обнаружить никаких сведений ни в фольклоре, ни тем более в писаной истории).

По традиции, песня должна быть сочинена от имени победителей, т.е. абадзехов. Однако этого не случилось: песня сложена от имени тех, кто оказался в засаде — кабардинцев. Почему так произошло, в предании не сообщается. Лишь анализ текста песни позволяет сделать некоторые выводы.

Но сначала приведем текст песни, большое количество вариантов которого хранится в архиве АРИГИ. (Кроме Кяхии, в других регионах проживания адыгов эта песня не зафиксирована). Некоторые ее варианты опубликованы [291. С. 386; 296. С. 55–61; 307. С. 43–46].

Наиболее полная певческая версия — бжедугская, зафиксированная нами в исполнении Туркубия Джаримока [364]:

Тыдэплъые гущэмэ, ор жъогъошхо закъуи,
Тыкъеплъыхы гущэмэ, ор лъэсы лъэгъо закъуи,
Ай-ей, тыкъэмыщтэны гущэджэ,
Аущэджы къаны гущэри тишэса, ори-ра,
А Борэкъори ор шыкъэлэ лъэс.
Шыгъотыжь есыр къызысыджэ,
Щэджэ яозэ, шхончыр ибэщэуи, ор, тыдищыжьын.

Вверх мы глядим, гущэ, — о, звезда большая, одинокая.
Вниз мы глядим — о, пешеходная тропа одинокая,
Ежу: Ай-яй, что мы не дрогнем,
Аущедж [св. Георгий] — любимец нам порука,
Бороко конный — наша крепость.
Шиготыж смелый, как только явится,
Пулей отбиваясь, ружьем — проводником нас вызволит [отсюда].

ОщнэІу лъагьо гущэу, ор, мы чІыпІэ закъори,
О лІэкъуибгъумэ чъыгыбэри зэлъыІуагъао.

Ощнауская тропа, гуща, о, это место одинокое,
О, родов девять деревьев множеством заваливают.

Ай-ей, тыкъэмыщтэны гущэджэ,	Ежу: Ай-яй, что мы не дрогнем,
Аущэджы къаны гущэри тишэс.	Аущедж — любимец — нам порука.
А Борэкъори, ор шыкъэлэ лъэс. —	Бороко конный — наша крепость.
Шыгъотыжь есыр къызысыджэ,	Шиготыж смелый, как только явится,
Щэджэ яозэрэ, ор тыдищыжьын.	Пулей отбиваясь, ружьем — проводником нас вызволит.

В двух последующих строфах речь идет о богатырском сложении воинов, которые должны явиться к ним на выручку, и о не менее достойной силе тех, кто заманил отряд в ловушку:

Аущэджы къаны гущэри бжъапэм щэчэрэзы,	Аущедж [наш] воспитанник на пригорке крутится,
Шыгъотыжь есыми чIылъэм къыщегъэбзытэ.	Шиготыж смелый на земле сечу устраивает.
.....	.....
Ар, ягъучIыхэр, ор тыгъэм пэшIэты,	А, их железо, о, на солнце сверкает,
Ор, ячатэмэ къупшъхьэри памынах.	О, их мечи кости секут.

И снова повторяется припев — ежу.

В песне нет развернутого сюжета, (упоминаются только имена двух действующих лиц). В ней дана лишь одна картина: кабардинцы — в западне. Наверх посмотрят — звезда одинокая, вниз — единственная тропа завалена деревьями. Лишь одна надежда на тех, кто еще не подоспел, — Аушеджа и Шиготыжа, которые могут вызволить их из неволи, несмотря на то, что противник из достойных — «их мечи кости секут», в вариантах — «их солнце головы нам (тем, кто в завале — У.Р.) печет», «их оводы, как собаки кусаются»... Здесь — снова мотив «достойного врага». Он важен для определения степени воинственности «героев». «Каждый знатный воин, — пишет по этому поводу А.Мирзоев, — думал не только о красоте своего подвига, но и о достойной смерти. Поэтому ему не безразлично, от чьей руки он погибнет, желательно, чтобы это был такой же храбрый, достойный рыцарь» [186. С. 38].

Как видим, героические (или величальные, как их называет З.М.Налоев) песни изображают действительность в эпическом ключе. В них (в том числе и в сопровождающих их преданиях) все еще нет развернутого описания действий, упоминаний географических названий, адекватных реальным (исключение — «Песня об Ощнауской битве» и предание о ней). Однако некоторые исторические мотивы (поход исторического лица в иные земли, междоусобные конфликты), детали, топонимика приближают их к песням, несущим конкретную историческую информацию. И в этом смысле эти песни являются как бы промежуточными между эпическими и историко-героическими.

§ 3. Объективация конкретной исторической информации в историко-героических песнях

В целом ряде адыгских песен отразились реальные события исторической жизни адыгов. В них трактовка тех или иных коллизий дается с точки зрения народа. Тем не менее «совпадение информации, сообщаемой в песне и документах, свидетельствует в пользу повышенной достоверности адыгских исторических песен и преданий» [296. С. 28].

З.М.Налоев вычленяет в исторической песне три вида отражения исторических фактов:

1. рассказ о политическом событии, в котором отражается не только главное событие, но и имена его главных участников, география, некоторые характерные детали;
2. песня с политической декларацией в центре, окрашенная переживанием горя, принесенного нападением неприятеля;
3. биографическая песня, посвященная выдающимся воинам и полководцам.

Во всех этих случаях песню сопровождает предание, в котором не только сообщается детальная информация о событии, но и воссоздана история возникновения песни.

Изустная история Бзиюкской битвы

Народное понимание мотивов, причин конфликта, своеобразное видение всего, что произошло в Бзиюкской долине, обобщены в основном в народных преданиях, основной акцент сделан на некоей сверхпричине конфликта. Историки ее обычно игнорируют, но она вполне соответствует адыгской ментальности и содержит объяснение мотивов тех или иных поступков обеих сторон, вступивших в конфликт. В этой причине адыги усматривали все то, что позже историки назовут классовыми противоречиями.

Причина эта — вступление многих законов адыгэ хабзэ в противоречие друг с другом и с жизнью. На первый взгляд это может показаться мало убедительным, но в подавляющей части преданий трактуется именно таким образом.

Следует пояснить: адыгэ хабзэ (букв. «обычай адыгов») для адыгских народов традиционно было не только сводом этических норм, как чаще всего мы его воспринимаем, оно являлось правовой основой регулирования их общественно-политической, экономической, социальной жизни. По его законам должен был жить каждый адыг. И те, которые нарушали законы адыгэ хабзэ, были подобны тем, кто нарушает конституционные законы государства сегодня.

Как повествуют предания, шапсуги не могли простить Шеретлуковым постоянного нарушения ими принципов адыгэ хабзэ, не раз

пытались самые неблаговидные поступки Шеретлуковых облачать в какие-то приемлемые формы.

Когда тех уличали в краже, шапсуги не сразу вступали с ними в конфликт, а пытались разрешить проблему в рамках адыгэ хабзэ. Так, однажды братья Мэлыщэ, увидев слуг Шеретлуковых, посягнувших на их собственность, спросили их: «Вам как велели привезти сено — попросив хозяина одолжить или взять без разрешения»? «Братья рады обмануться, — комментирует информант эту историю, — чтобы не нарушать правила приличия и дать возможность пришельцам с достоинством выйти из ситуации». Но слуги Шеретлуковых не воспользовались этим и тем навлекли на себя гнев шапсугов. В преданиях рассказывается о множестве таких случаев, когда Шеретлуковы разоряли семьи, убивали тех, кто сопротивлялся им. Долготерпению шапсугов приходит конец. Они изгоняют Шеретлуковых. Но последние находят покровительство у бжедугов. Здесь-то и вступает в противоречие с жизнью закон гостеприимства. По принципам адыгэ хабзэ, одним из самых позорных поступков считалась выдача человека, попросившего убежища, даже если он — враг хозяина.

Бжедуги обязаны были не только не выдавать Шеретлуковых шапсугам, требовавшим их возвращения, но и обеспечить им защиту.

По рассказу информанта из Иордании Шапсугова Индырыса, присланные за преступниками шапсуги обращаются к бжедугам:

«Бжедуги, если с семьями этих пришельцев приключилась беда и вы, обязавшись помочь им, приняли их в качестве гостей — мы ни на что не претендуем. Но эти, просящие у вас покровительства, — преступники и убийцы, они — разрушители основ государства. Если вашим преступникам таким же образом мы будем покровительствовать, ни вы, ни мы никогда не сможем искоренить это зло. Выдайте нам их». На что бжедуги ответили: «Мы не можем обречь свой народ на такой позор, отказав нуждающимся в покровительстве». Информант Шапсугов Индырыс комментирует это таким образом: «И бжедуги тоже по-своему были правы».

А на вопрос — кто же были эти люди, искавшие покровительства у бжедугов, он ответил: «У преступника нет другого имени, чем “преступник”» [61, ЦА/АГУ].

По одному из вариантов предания, среди бжедугов тоже нашлись умные люди, предупреждавшие соотечественников об опасности. Одним из них был Бжигако Борок: «Шеретлуковы — гости, несущие несчастье, и мне больно, что бжедуги и шапсуги сразятся из-за совсем нестóящего того дела», — заявил он на хасэ — традиционном собрании бжедугских дворян. На что возразил Хаджемуко Батчерий: «Что же мы за народ, если способны нарушить святой закон гостеприимства! Кто струсил, может надеть мою шапку» [420].

Следует заметить: то, что Хаджемуко позволил себе [illegible] обвинить старца в трусости, в рамках адыгэ хабзэ воспринималось как изгнание из общества и даже как смерть. И, как объясняет информант, это не испугало Бжигако и не помешало ему заронить сомнение в душах своих собратьев, однако этого оказалось недостаточно. Бжедуги решили быть верными обычаю гостеприимства и защитить своих гостей, чего бы им это ни стоило.

Так ли на самом деле происходили события, не столь важно для предания. Фольклор допускает трансформацию фактов. Но в нем есть отношение народа к обычаям, его миропонимание, его способность осмыслить события и дать им оценку.

Множество и других фактов, связанных с бзиюкским конфликтом, в том числе и появление русских пушек, адыги объяснили в соответствии со своим миропониманием. В одном из преданий говорится так: «Русские генералы обрадовались, когда к ним обратился за помощью Хаджемуко Батчерий. «Это предел наших желаний, чтобы два племени адыгов сразились, — воскликнули они, — уменьшится их мощь, нам легче будет завоевать их».

Этот же вариант повествует и об обещании Хаджемуко Батчерия привести адыгов в подданство русскому престолу, если тот поможет выиграть это сражение [421]. Батчерий был влиятельным в Бжедугии князем. И его гибель была воспринята шапсугами как победа. Устами шапсугской женщины, потерявшей в бою двух сыновей и мужа, народ выразил свое отношение к Хаджемуко: «Потерю шапсугов шапсугские женщины могут пополнить в одну ночь, а такого князя, как Батчерий, у бжедугов в сто лет не будет» [409, 419].

Таким образом, идея свободы и равноправия виделась адыгам в первую очередь в гармонизации общества, где все подчинены законам адыгэ хабзэ, ими самими установленным и ими же регулируемым. Нарушение же этих законов приводило к конфликтам, подобным Бзиюкской битве.

Теперь о том, как отразился характер этого конфликта в песенных текстах. Уже говорилось, что традиционно народная песня выступает в едином блоке с преданием. Но каждая единица использует свою специфику выбора и хранения этнической информации. Если в предании, как правило, содержится более и менее развернутая информация о мотивах, характере, ходе битвы, то в песне — лишь штрихи, намеки на все это. Песня опосредует информацию через систему формул и метафорических замен.

Известно, что подача исторических фактов в песне обусловлена как самим характером художественной трансформации, так и субъективным отношением сочинителя, а впоследствии и исполнителя, к выбору той или иной информационной версии. Но, несмотря на это, следует учесть, какую важную роль отводит сам народ песне, как хранителю памяти обо всем, что с ним издревле происходило.

У адыгов, как писал в свое время Адиль-Гирей Кешев, «песня так тесно связана с жизнью и так сильно проникнута господствующим ее направлением, что если бы от племени Адыге не осталось для потомства никаких других следов, кроме песни, то по ней одной можно было бы составить определенное понятие о жизни и деятельности этого племени» [161. С. 326].

Текстологическое исследование песен о Бзиюкской битве позволяет установить следующее:

1. Существуют две версии песни о Бзиюкской битве, однотипные по структуре и противоположные по сути: бжедугская, сочиненная от имени бжедугов, и шапсугская — от имени шапсугов.

О существовании шапсугской версии известно было давно, но самого текста обнаружить не удавалось. (Сложность заключалась в том, что песня в архивной описи значилась под названием «Хьаплъэкъо Гъубдж»). Обнаружил текст песни профессор Абу Схаляхо в рукописном архиве АРИГИ [405]. Пока это — единственный вариант шапсугской версии, записанный Шабаном Кубовым в 1935 году в г. Краснодаре от Хаджебиекова.

Песня называется «Хьаплъэкъо Гъубдж» — это имя воина-предводителя, возглавившего шапсугских повстанцев. Об этом упоминает Ю.-С.Нагучев [437]. Возможна связь фамилии Хьаплъэкъу с историческим топонимом «Хьаплъ» — ныне станица Холмская, находящаяся на территории Шапсугии, где некогда состоялся второй шапсугский хасэ с очередным обсуждением норм общественной жизни [104. С.71–82].

2. В отличие от многих героико-исторических песен, «Песня о Бзиюкской битве» не популярна. Она опубликована лишь дважды до революции (в 1887 г. — в статье Потто и тот же текст в 1891 г. — Лопатинским) и дважды после революции — в 1924 г. в «Адыгэ Іэдэбыят угъоигь» и в 1986 г. — в третьем томе серии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» [296. С. 246–250]. Последняя публикация воспроизводит текст единственной звукозаписи, сделанной З.Кардангушевым от Алия Удычака в 1976 г. Отрывок все той же бжедугской версии в исполнении Туркубия Джаримока из Джеджехабля был записан нами в 1980 г. [364]. Джаримок отказался исполнить всю песню, сославшись на то, что это «неважная, не совсем хорошая песня», и что она не из его репертуара. Это сообщение, как нам кажется, проливает некоторый свет на отношение адыгов не только к песне, но и к самому событию, которому она посвящена.

3. Все 4 публикации песни о Бзиюкской битве и 28 рукописных текстов, хранящихся в архиве АРИГИ, за исключением Кубовской записи, — бжедугская версия. По жанру это — традиционная *лІыбэ орэд* — песня о многих героях, по структуре — трехстрочная панегирическая тирада. Два первых стиха каждой строфы — традиционная формула, характеризующая идеального героя, завершается тирада третьим стихом, где названо имя героя:

Фарэр щэкIэ къябгъэди,	Хуару (лошадь) пулями прошить позволил,
Нэджыдэ хьадэкIэ къябгъэджи	Наджиду (поляну) трупами усеял
Хьаджэмыкъо Батчэрый [384].	Хаджемуко Батчерий.

Почти все варианты бжедугской версии бессюжетны: в них, как правило, перечисляются наиболее отличившиеся участники битвы. В 33 текстах песни и преданиях, выявленных и проанализированных нами, упоминаются 44 героя. Во всех вариантах устойчиво повторяются имена семерых: Хьаджэмыкъо Батчэрый, Батэкъо Пщымаф (Пщыкъуй), Бэрзэдж Едыдж, Лахъщыкъо Алкъэс, Ешыгоо Есэнджэл, Хэусэкъо Зэчэрый, Хьаджэмыкъо Алкъэс.

Имена остальных персонажей варьируются — многие, видимо, внесены в текст песни позже в силу разных причин. На одну из них указывает сказитель Тлиап Калэджэрий: «Когда песня исполнялась орками или в дворянских хачещах, вместо героев-тфокотлей вставляли имена своих, т.е. князей и орков», — сообщает он.

4. В песнях находим некоторые штрихи, обозначающие характер конфликта опосредованно — через формулы-характеристики героев. О жестокости сражения:

Гъочэгыер блэнашъхь,	У его чалого — лани голова,
Шапсыгъашъххьэм рэджэгу,	Шапсугов головами играет,
Хьаджэмыкъо Алкъэс, (Дыхъу Мырзэбэч).	Хаджемуко Алкас (в вариантах — Духу Мырзэбэч).

Или:

Къодэмыхьэр къегъалIэ,	Кодемыха мучит,
Шапсыгьэ лъэсхэр зэрефэ,	Шапсугов псхоту преследует,
Бэрзэдж Едыдж.	Берзедж Едыдж.

О территориальных спорах:

Мы зы налъэм тырафмэ,	Из этой полосы [земли] нас прогонят если,
Дэхэ нэпэшIухэр ахьын.	Красавиц отнимут.

В одном из вариантов бжедугской версии встречается одна-единственная строфа — четыре строки в трехстрочной тираде — где выражено некое сочувствие шапсугам. Возможно, она вошла сюда из шасугской версии — и по стилю и по структуре она выпадает из текста песни:

Шапсыгьэшхо гущэри, уикIожьыкIает,	Большая Шапсугия, гуща, твое возвращение — беда.
Языку гущэри хьадибгъут,	В одной подводе — девять трупов,
Якуибгъу гущэри хьадишъэт,	В девяти подводах — сто трупов.
Шапсыгьэшхо гущэри, уикIожьыкIает [384].	Большая Шапсугия, гуща, твое возвращение — беда.

Особо следует остановиться на шапсугской версии песни. Она сочинена пострадавшей стороной и вся выдержана в стиле плача — гыбзы. Текст состоит из 10 строк и каждая — о трагедии шапсугов:

Хьаплъэкъо ихьадэ пэIуплъэ гуих,
Чэтэжъыр зырахкIэ — Тхьаркъохъо
Нэгъой НэпашIу.
Бжъэдыгъумэ яшIуным екIэпцIэ
пIынэр шъхьарыгъ,
Хьагъурмэ яцукъофитIур щэжьы
ным егъалIэ.
Заор зызэхахьэкIэ Бэрзэджым и
къодэмыхьэр кIэралI,
ЛIэу хэкум исыр зы мэфэ заом хэкIуад.
Хьагъур зэшибгъур зы мэфэ заом
хэкIуад.
Хьагъурмэ янысэкIибгъумэ шъыгъ-
ошъэ джанэр ащыгъ.
Мы лажьэр тщызыгъэгъупшэрэм
къэзыгъэшIыгъэр фэраз,
Шапсыгъэмэ япшъэшъэ дахэхэр зы-
щэжьынылIи щымыI
[405].

Вид трупа Хаплока страшен,
Меч старый [когда] вынимают — это
Тхаркахов Нагой-Напаш.
Кто с бжедугами примирится, — [на того]
ольховый пIынэ [шапочку] наденьте.
Хагуровых два светлых вола трупы вывозить измучились.
Война начинается [когда], Берзеджа Кодамых конь [пусть] умирает,
Мужчины [Шапсугии] в один день погибли,
Хагуровых девять братьев в один день погибли,
Хагуровых девять невесток траурные платья надели,
Кто эту беду заставит нас забыть, тому
[сам бог] благодарен будет.
Шапсугским девушкам-красавицам не за кого [теперь] выйти замуж.

В этой песне есть интереснейшая деталь:
Бжъэдыгъумэ яшIуным *екIэпцIэ пIынэр* шъхьарыгъ.
Кто с бжедугами примирится, (на того) ольховую шапочку наденьте.

ПIынэ — это старинный женский головной убор, который в исключительных случаях использовался как коммуникативно значимый элемент. Его приговаривали носить тому, кто был уличен в трусости и измене. Более того, этот знак позора обязаны были носить и мать, и сестра, и жена провинившегося до тех пор, пока он кровью не искупит свою вину или не совершит подвига, способного затмить содеянное зло. В песне говорится не просто о *пIынэ*, а о *екIэпцIэ пIын*, т.е. о подобии головного убора, сделанного из ольховых листьев, имеющих красящее свойство. Как видим, создатели песни дважды закодировали символическое значение этого предмета и тем самым усилили связанную с ним информацию о позоре.

В этом стихе с наибольшей полнотой выражена психология адыгов. Трагедия свершилась: шапсуги потерпели поражение, но они не хотят примириться с тем, что случилось, не пытаются найти компромисс, выход из создавшейся ситуации, не перекладывая ответственность за случившееся на тех, кто будет жить после них. И эти непримиримость и бескомпромиссность, неумение идти на уступки — идеальные качества в одних ситуациях, но мало приемлемые в других — впоследствии, как известно, сыграли жестокую роль в судьбе адыгских народов.

5. Определенный интерес для исследования представляют десятки упоминающихся в песне исторических топонимов — таких, как Бзыикъо хъоу, Нэджыд, Псэелашъхь, Пэнэ чып, е урыс гъолъыпIэ пан и т.д. Они могут помочь восстановить «карту» боевых действий. Структура десятков имен и фамилий, зафиксированных в песнях и преданиях, могла бы прояснить сословную и этническую принадлежность многих участников конфликта.

А многие этнографические реалии — такие, как элементы воинского снаряжения или коммуникативно значимые предметы типа зэдэгущыIэ быракъ — флаг, сообщающий о переговорах, и зэшIу быракъ — флаг перемирия — могли бы стать объектами изучения этнологов и языковедов.

Таким образом, главный вывод, сделанный нами на основе анализа фольклорного материала: использование историками всей этнической информации, заложенной в песнях и преданиях, при соответствующем научном подходе могло бы пролить свет на многие малоизученные проблемы и, возможно, позволило бы пересмотреть существующие стереотипы в оценках исторического значения Бзиюкской битвы. Такой подход нужен не только для воссоздания истории одного бзиюкского конфликта, но и для того, чтобы глубже понять роль адыгской ментальности в исходе и последствиях другой трагедии, еще больше разрушившей адыгский мир, Русско-Кавказской войны.

§ 4. Характер реконструкции социально-политических институтов в песенной культуре адыгов. Песни о Русско-Кавказской войне и махаджирстве как художественная структура

Адыгский фольклор (в особенности историко-героические песни), достаточно глубоко и широко отразивший тему Русско-Кавказской войны и Махаджирства — самых трагических страниц нашей истории, по известным причинам до сих пор остается малоисследованным. Не стремясь решить эту проблему, попытаемся обобщить публикации и научные изыскания адыгских фольклористов, в той или иной степени коснувшихся этой темы, обозначить некоторые возможные ракурсы исследования и, в частности, основываясь на известных и вновь обнаруженных материалах о Русско-Кавказской войне (как фольклорных, так и документальных), пристальнее рассмотреть проблему соотношения фольклора и действительности.

При этом мы намерены следовать принятой в этой работе методике исследования от текста к факту.

Итак, Русско-Кавказская война, длившаяся более века [51. С. 37–41; 197–216] и последовавшее за ней Махаджирство, т.е. исход черкесов, до недавнего времени были «белым пятном» как в отечествен-

ной исторической науке, так и в адыговедении. Лишь в последнее десятилетие стали меняться взгляды ученых на многие исторические события, пересматриваться искаженные факты, имевшие место в науке. Появилась возможность открыто писать, говорить, более точно и глубоко освещать до сих пор «закрытые» темы, в том числе и тему Русско-Кавказской войны. В этом смысле можно сослаться на опубликованные материалы первого регионального Кошехаблъского научного форума «История — достояние народа», состоявшегося 24–25 апреля 1990 года [76]. «Впервые за многие десятилетия отлучения народа от собственной истории он получил возможность стать причастным к ней, — говорится в одном из выступлений — высказать свое отношение к исторической науке и к тем, кто ее создает» [Там же. С. 11.].

Новой ступенью в изучении проблем российско-адыгских отношений, в том числе и вопросов, касающихся дипломатической и военной борьбы России, Турции и западных держав за преобладающую роль в Черкесии, народно-освободительного движения черкесов, их внешнеполитической ориентации, причин и масштабов адыгского махаджирства, стал сборник научных статей «Россия и Черкесия (вторая половина XVIII в. — XIX в)», изданный в 1995 году.

Для исследования проблем Русско-Кавказской войны и ее последствий бесспорно важно широкое привлечение произведений фольклора разных жанров. Следуя этой методологической установке, мы проанализировали более сотни народных историко-героических песен и гыбзэ, как опубликованных [304–307, 309, 311, 313, 315, 321], как хранящихся в рукописных архивах и фонотеках, [326–435], так и записанных нами во время экспедиций в адыгской метрополии и у зарубежных адыгов [Архив ЦА/АГУ].

Следует сказать, что еще задолго до «перестройки» некоторые адыговеды обращались к народным песням, посвященным Русско-Кавказской войне и Махаджирству. Впервые их изучила С.Ш.Аутлева, сосредоточившая свое внимание преимущественно на их поэтике [7, 296–300]. Другие фольклористы и искусствоведы, изучавшие историко-героические песни адыгов, также в той или иной степени коснулись и песен этого периода. Глубже изучены темы, идеи, мелодическая и поэтическая структура [252–255], жанровое своеобразие этих песен [190, 216, 246], место песенных героев в фольклоре и в социальной жизни [278–281, 296, 315].

Адыгская историческая наука знает отдельные работы, где для подтверждения тех или иных выводов по истории Русско-Кавказской войны и ее последствий ссылаются на народные песни. Так, П.У.Аутлев в выявлении причин махаджирства использовал три песни [102. С. 216–260] (одна сочинена на исторической Родине, две другие — на чужбине). «Гыбзэ об изгнании» принадлежит Ш.Кубову [83. С. 24–26].

Таким образом, исследование народных адыгских песен о Русско-Кавказской войне позволит не только значительно дополнить наши представления об исторических событиях того времени, но и охарактеризовать особенности миропонимания адыгов, специфику их социально-бытовой жизни, народной культуры. Более того, историко-героическая песенная культура — незаменимый источник для исследования конкретных проблем, касающихся военного искусства адыгов, истории участников войны, исторической топонимики, экипировки всадника, форм и методов восхваления храбрецов и выражения презрения к трусам и т.д.

Следует остановиться еще на двух проблемах:

1. Причины и последствия всех внутринациональных конфликтов, произошедших во время Русско-Кавказской войны, длившейся более века, нам думается, следует изучать на фоне этой войны. Так, Бзиюкская битва (1796) и «Война с князьями и орками» (1856) до сих пор исследовались в отрыве от событий Русско-Кавказской войны, тогда как все внутринациональные конфликты были связаны, а часто даже провоцируемы жестокой внешней политикой царизма. Об этом красноречиво говорят и фольклорные, и некоторые летописные материалы [205].

2. Вторая проблема связана с типологией песенного фольклора периода Русско-Кавказской войны. Выявление ее может стать новой страницей в истории как отечественной многонациональной фольклористики в целом, так и для каждой национальной науки втянутых в этот конфликт народов. В опубликованных текстах песен народов Северного Кавказа, а также в русском фольклоре нами обнаружено множество песен об этой войне [203, 298–299]. О них позже.

Историческая топонимика в песнях

Вопросы выявления исторических мест военных действий находятся в компетенции историков. Какая информация по этому поводу заложена в песнях и о чем она говорит?

Судя по привлеченному фольклорному материалу, почти все песни этого периода именуются по названию места, где проходили бои: «Фэрзэпэ зау» (Битва в устье реки Фарс), «Фэдз ІэшэІыхмэ яорэд» (Песня о конфискации оружия ходзинцев), «Лэбэдэсмэ ягъыбз» (Плач лабинцев), «ТІопсэпэ къалэ иоэрэд», (Песня о Туапсинской крепости», «Жьыубгъу заом иорэд» (Песня о джубгской битве), «Шэхэпэ зау» (Битва при Шахапе), «Остыгъэ къалэм иорэд» (Песня о Гостегаевской крепости), «Къурей заом иорэд» или «Къэбэртаемэ ячэщтеу» (Курейская битва или Большое ночное нападение), «Андрыгу заом иорэд» (Песня об Андругской битве) и др. Кроме этого, в песнях нами выявлены десятки топонимических названий, часть которых нам удалось идентифицировать с историческими:

Хъохъой (Хохой) — земли натухайцев;

Быгъур кIэй (долина Бугур) — около Анапы;

Борэкъо гупч, Къуркъой къал (Борокаевская, Куркоевская крепость) — станица Варениковская.

Абын, Убышхор (Абин, Уби великий) — станица Абинская;

АдэIубгъу, АтIэкIум (Атахум) — поселок Адагум.

Бэджэшъым ишыгощыпI (Беджаш, где раздают коней) — около станицы Псибе.

ПсышIопэкъал (крепость Псышуапе) — поселок Лазаревский (ныне заново переименован в «Псышуапе»).

Цопсын (Чопсын) — пососелок Архипо-Осиповка и др.

«В Чопсыне, гущэ, пороховой дом горит» — сообщает песня. И это, как оказалось, так и было: об этом событии сохранилось предание, где повествуется о том, как черкесский аул Чопсын был сожжен, а на его месте сооружена крепость. В этой крепости черкесы взорвали пороховой склад, принадлежавший царским войскам. В мемуарах царских военоначальников также сообщается об этом факте и подчеркивается, что в неравном бою геройски погиб русский солдат Архип Осипов. Чтобы не отдать пороховой склад неприятелю, т.е. черкесскому отряду, он взорвал себя вместе с ним.

Исследуя историческую топонимику этого периода, мы сделали важный, на наш взгляд, вывод: оказалось, что рассказывая истории или сочиняя песни и плачи о трагических событиях этого периода, адыги пользовались народной терминологией типа: «абдзахэхэр къушъхьэм къызычIафым» (абадзехов с гор когда изгнали), «урысыр Кавказ къызехьэм» (русские, когда пришли на Кавказ), «пачъыхьэм къушъхьэр зештэм» (царь, когда горы завоевал) «урысым зэрезэуагъэхэр» (с русскими когда воевали). В большинстве терминов обозначен враг. А в песнях зафиксированы названия конкретных мест.

Это, скорее всего, говорит о том, что войну, длившуюся более ста лет, адыги не воспринимали как всеобщую. Плачи и песни сочинялись о локальных сражениях, отдельных эпизодах и посвящались, как правило, отличившимся в них высокочтимым воинам-предводителям. Как всенародная трагедия были восприняты последствия Русско-Кавказской войны: махаджирство, изгнание черкесов, разрушение основ адыгского мира, чему адыги нашли единое название: «ИстамбылакIомэ ягъыбз» (Плач изгнанных в Стамбул).

Образ идеального героя в песнях

Из множества работ, посвященных разным проблемам Русско-Кавказской войны, остановимся на двух, где эта тема исследована наиболее многосторонне. Первая — монография С.Ш.Аутлевой «Адыгские историко-героические песни XVI–XIX вв.», где дана классификация песен и исследована их поэтическая система.

С.Ш.Аутлева подразделяет песни о Русско-Кавказской войне на три группы:

1. О самых известных эпизодах войны и их участниках. К этой группе причислены и сатирические песни о царских генералах Ермолове, Засее, Вельяминове, которого называли «инэрал плъыжь» (генерал красный), Войницком, Евдокимове. Сюда же относятся и песни об изменниках — адыгах, служивших русскому царю.

2. Ко второй группе отнесены 9 текстов песен, посвященных Шамилю и внедрению мюридизма среди адыгов.

3. К третьей — песни-плачи об изгнании адыгов с родной земли.

Каждую группу песен С.Ш.Аутлева изучает с точки зрения поэтической структуры, системы образов, исторической основы событий, о которых повествуют песни.

Вторая работа, о которой упоминалось выше — вступительная статья З.М.Налоева к III тому серии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов», которая называется «Героические величальные и плачевые песни адыгов». З.М.Налоев членит материл по иерархическому принципу на ряд уровней и строит классификацию на единстве дифференцирующего признака на каждом иерархическом уровне [296. С. 7, 10–11].

Для нас важен пятый уровень, где рассмотрены разнотипные историко-героические песни и плачи, главный герой которых — конкретное, чаще всего историческое лицо.

Склонность адыгских исторических песен «к былевой, фактической достоверности» [там же, С. 25.] еще раз отчетливо демонстрируют песни, названные З.М.Налоевым «биографическими» — они занимают основное место в сборнике «МыкIосэрэ жъуагъохэр» (Немеркнущие звезды).

Проанализируем одну из песен этого цикла — «Песню об Альджериеко Кущукупще».

Алджэрыекъо Кущыкупщ (Альджериеко Кущукупщ) — так называют этого героя в Кяхии, в Кабарде он известен как Азджэрийхэ я Кущыкупщ (Азджериевых князь Кущуку), в Абхазии — Ажгирей Ипа Кучук [293. С. 63–66.]. Это — реальное историческое лицо, один из отважнейших борцов против колониальной экспансии царизма на Северном Кавказе, о котором сложены десятки плачей, песен и преданий. Песни и предания о нем популярны как на исторической Родине, так и в диаспоре.

Жил Альджериеко Кущукупщ в первой половине XIX века. В архивных документах о нем упоминается в связи с разорением отрядом генерала Вельяминова аула князя Алия Карамурзина в 1825 году. (Об этом событии сохранился «Плач лабинцев». О его 23-х вариантах подробно говорится в монографии С.Ш.Аутлевой [6]. Кущукупщ, не согласившись остаться на территории Кабарды, покоренной царизмом, вместе с Карамурзиным перебрался в Кяхию, к берегам реки Фарс (в песнях — Хуарз), где Русско-Кавказская война была в разгаре. По

преданиям, одним из основателей бесленеевского аула Уляп является Альджериеко. (В этом ауле ныне живут Аджигиреевы — прямые потомки знаменитого героя в четвертом, пятом и шестом коленах, бережно хранящие истории, предания и песни-сетования о нем).

Впервые «Песня об Альджерии сыне Кушуке» была опубликована в 1898 году в СМОМПК П.Тамбиевым, в 1936-м — в сборнике «Кабардинский фольклор» М.Е.Талпой. В публикациях и архивных вариантах имя героя варьируется, а иногда в песне о нем функционирует другой герой — Сэфралыко (в одних преданиях он выступает как друг Кущукупща, в других — как его аталык (воспитатель).

Как и в других героических песнях «биографического» цикла, в плаче об Альджериеко Кущукупще обозначены только некоторые штрихи к портрету этого героя и детали из его жизни. Во всех версиях плача традиционными формулами прославляются его мужество, отвага: он «бедных опора», преследующего «витязя голову [мечом] свеситься заставил», «водит отряды по забытым дорогам в дальние дали», в реках броды кто разведывает», «в Архызе родном зубра-вожака копья острием поражает», ему «подобного предводителя уже не сыскать», «из [когда-либо] севших в седло Кущукупщ самый сильный» [296. С. 52–72].

«Когда всадники собираются [в поход], верхового гонца к кому шлют — это Альджериеко Кушук» — эта формула красноречиво говорит не только об известности Героя, но и о высокочтимости его. По традиции в знак почитания только к самым популярным и отважным предводителям посылали верховых гонцов.

Об известности героя говорит и другая фраза:

В России у жен больших людей
О тебе слава с языка не сходит.

О сражениях, в которых участвовал Кушук, в песнях и плачах почти ничего не сообщается — только иногда называются места сражения или упоминается о неистовом поведении героя в конфликтных ситуациях. Но чаще всего в песнях звучит воспевание Героя:

Шабарты родного (ра) подножье Белой горы
Грудью коня прочесывает .....
(Арада, ра) на Биболе-горе [врагов поджидая].
Грудью [землю] высушивает.....[296. С. 62].
А, русские старые, ваши ландопы (крытые повозки)
старые
Копытами коня он разбивает [79. С. 140].

О гибели Альджериеко в одних версиях сообщается:

Казачья пуля (ра) тебя не брала,
детская болезнь (гуща) тебя унесла;

в других:

От чумы он умер.

В преданиях же и в истории, сопровождающей плачи, подробно говорится о причинах гибели героя (причем в разной интерпретации: то от ран, то от недоброжелателя из собственного отряда, то от детской болезни, от чумы — но ни разу не сообщается, что Кущукупщ погиб на поле боя).

В песнях о Кушуке величальные формулы перемежаются плачевыми. «Оплакивание всегда подразумевает и величание, — пишет по этому поводу З.М.Налоев. — Иначе и не может быть — герой гыбзы либо славен, либо любим, — нелюбимого или дурного человека не оплакивают в песне». И далее ученый делает вывод: «Прославлять и оплакивать героя в величальной, так же как оплакивать и прославлять его в плачевой песне, вполне уместно. Такое совмещение оппозиционных функций в героической песне хотя и могло ущемлять историческую информативность жанра, одновременно обогащало его функционально: величание плюс оплакивание или наоборот. В конечном итоге это благотворно сказывалось на эстетической значимости произведения» [296.С. 12].

Горе людей, знавших Героя, настолько велико, что народный певец использует традиционную формулу, которой обозначают равноценность гибели Героя и конца Мира:

(Ар) Кушук, (если) спешился навеки,
Хуарза два берега (пусть) засыплются [навеки].
[79. С. 140].

Автором песни о Кушуке предания называют то жену, то сестру Героя, то дружинных джегуако, участвовавших вместе с ним в походах. В одном из преданий сообщается, что народные певцы сложили песню не после смерти героя, как это бывало обычно, а при его жизни — что свидетельствует об особом признании его заслуг.

Традиция сочинять песни и гыбзы от имени определенного лица выдержана и здесь. Большая часть текста песни (во всех версиях) сложена от имени жены героя Кумпилхан. Ее глазами джегуако, а значит и народ величает Героя, оплакивает его:

(Арада) шелковые усы отращивавший,
за волосы хвататься врагов заставлял.
За кривые рукоятки (уар) когда хватались —
[с Кушуком] ни один всадник сравняться
не мог (иджы).
Неизнашиваемую мою золотую шапочку
рукой с меня снимите!
(Айт, жипарка, ра) расступитесь и
о себе гыбзу сложить мне дайте!
Из алара сплетенную мою циновку большую
перед дверью (гуща) я разложу.
Доспехи, (уар) прежде чем раздадут,
положите сюда и мне оплакать дайте.
[296. С. 61].

Устами Кумпилхан, жены предводителя, сообщается и о появлении в судьбе героя другой женщины, причем в очень сложной фразе, смысл которой может быть понятен только в данном ситуативном контексте:

(Ар) любовницу, если б ты не завел,
Стальными ножницами из-за тебя я себя бы убила.

Эта фраза встречается почти во всех версиях и величальных песен, и гыбзы об Альджериеко Кушуке. Однако мотив измены жене не довлеет над величальным. В песне он является лишь фоном, но важен, так как на нем завязан один из песенных конфликтов. В лице любовницы (или второй жены) выступает Кахириуан, дочь ногайского князя. История ее взаимоотношений с героем, как и множество других сюжетных линий, отнесена в предание, комментирующее песню. Оно сообщает, что Кахириуан стала свидетельницей одного из сражений, в котором главным героем был Альджериеко. Дружинный джегуако, знавший это обстоятельство, вынужден был призвать ее подтвердить правдивость песни, сложенной им в честь героя. Кахириуан до мельчайших подробностей рассказала об увиденном и добавила: «Счастлива та, которой Бог предназначил этого Героя». Эти слова передали Альджериеко. Услышав их, тот, по закону чести, посчитав себя обязанным перед княжной, взял ее в жены, — так гласит предание. Здесь важно не то, насколько все это соответствует действительности. Скорее всего, это вымышленный сюжет. Важно то, как сочинитель (затем и информант) выстраивает конфликт и пытается соединить общественные мотивы с личными, при этом не нарушая основного — героико-величального стержня песни и предания. Сочинитель, вплетая женский мотив одной фразой в текст песни и развернутый сюжет — в предание, усиливает конфликт. Сетования женщины по поводу поступка Героя, соответствующего, по представлению адыгов, рыцарскому этикету — с одной стороны, и с другой — величание Героя от имени все той же женщины — такое соединение двух взаимоисключающих, на первый взгляд, мотивов делает образ Героя еще ярче, живее и приближеннее к реальному лицу.

На материале анализа песни только об одном герое Русско-Кавказской войны мы попытались проследить, как адыгская историко-героическая поэзия о Русско-Кавказской войне, продолжив традиции героического эпоса, создала конкретно-национальный тип идеального героя, воплотившего народные представления о Красоте, Добре, Мужестве и в то же время соответствующего конкретной исторической эпохе.

Махаджирские песни

Окончание (формальное) Русско-Кавказской войны (1864 г.) не улучшило, а усугубило положение горцев. Махаджирство — вынужденное переселение, последовавшее за ним, обернулось еще большей трагедией. Царизм рассчитывал ускорить окончательное покорение Кавказа, избавившись от населения «самого беспокойного и наименее расположенного к заселению берегов Кубани». Турецкие эмиссары, призывавшие «единоверцев отказаться от подданства России и переселиться в Турцию», прикрываясь лозунгами «мусульманского братства и единства», проводили свою политику. Заморские державы намерены были использовать переселенцев для борьбы как с внутренними, так и с внешними врагами, в том числе и против России. Об этом свидетельствует, кроме писаной истории, множество новых материалов, песен и преданий, записанных нами в фольклорно-этнографических экспедициях в Турции в 1997–1998 гг. [Архив ЦА/АГУ].

В адыгской народной поэзии, так же, как и в фольклоре абхазов, осетин, чеченцев и ингушей, карачаевцев и балкарцев, народов Дагестана [9. С. 148], теме махаджирства посвящены два цикла: песни, созданные до выселения горцев, и сочиненные на чужбине. Они, как правило, сложены в традициях народных песен-плачей (гыбзэ) и очень точно воссоздают картину переселения:

Къулъкъужыныжьри уи нэшэкъащэ,
Хэкум драш мыгъуэ, лъы нопс
къытщIэкIыурэ — жиIащ,
Ди адэжь — ди анэжьхэри (уэ) дэ
къыттогъэ,
Хьэдагъэ тщIыурэ хэкум драш.

Кулькужин-речка родная извилиста,
С родины, о горе, увозят нас, кровавые
слезы проливающих, — сказал,
Наши отцы-матери старые (уа) нас живых
оплакивают,
Нас, себя оплакивающих, с родины увозят.

[296. Т. III. С. 440–441].

Десятки песен и плачей говорят о незавидной участи махаджиров-изгнанников, обманутых и обездоленных.

Обреченность переселенцев, горе, скорбь их по утраченной родине достигают апогея во втором цикле махаджирских песен, сочиненных на чужбине. Бесконечно горьким и безрадостным было существование скитальцев в чужом краю:

ДымыщIэхэу, уэй-рэда,
ИстамбылкIэ дынокIуэ,
ДызыдэкIуэми, уэй-рэда,
Мы кIэгожьхэм дыряжагъуэ,

Тхьэр зижагъуэ гущэми, уэй-рэда,
Мы хуэдэ чIыгу гущэми иус.
ЧIыуэ диIэри, уэй-рэда,
Мывэ сэхущи, къомыкI
[49, ЦА/АГУ].

По незнанию, уэй-рэда,
В Стамбул переселились.
Куда переселились, уэй-рэда,
Эти короткоштанные [турки] недоброжелательны [к нам], уэй-рэда.

Кого бог покинул, о горе, уэй-рэда,
[Тот] на такой земле живет.
Земли, что есть [у нас], уэй-рэда,
Каменистые, [поэтому на них] не растет
[ничего].

Сирийские версии махаджирских песен разрабатывают ту же тему печальной судьбы переселенцев. В одной из них повествуется о мирном земледельце, погибшем от рук бандитов:

Хьоран игубгъо гущэм, яорэда,	В Хорана поле, о горе, яорэда,
Гъажъо щызэрахьэ, яорэда,	Просо сеют, яорэда,
Уихьадэ хьыжьхэри, яорэда	Тебя [убитого] кому следовало унести, яорэда,
Іузэрэхыжьыгьэх джы.	[Те] покинули [твое тело], о горе.

[56, ЦА/АГУ].

Как правило, переселенцев с Кавказа селили между другими этническими группами или отводили им уже занятые земли с целью столкнуть переселенцев с непокорными властям народами. Иногда это удавалось, но чаще черкесы налаживали мирные отношения с вынужденными соседями. Среди турецких адыгов сохранилось множество преданий и песен о подобных ситуациях.

Если случалась война, черкесов отправляли на нее первыми, и, проявляя отвагу и мужество, они погибали и здесь. И снова, как положено по традиции, соплеменники увековечивали память о них героической песней и гыбзэ:

Шы шхъонтІэ цІыкІури, ой-рэу,	Конь серый, малый, ой-рэу,
ЗэрэкІэ макІэшъы, ой	Короткохвостый, ой,
Адыгэ кІалэхэу зигъашІэ макІэхэр	Адыгские юноши, чьи жизни коротки,
Каре шъуагъэкІуагъэ мыгъуи, ой.	В Карс послали вас, о горе, ой.
Сэрэкъамыщыми, ой-рэу,	В Сарекамышеву крепость, ой-рэу
Щэр къыдэлъалъэри, ой,	Пули сыплются, ой.
Узун-яйлэ шыухэр	Узун-яйловые всадники
Сэрэкъамыщыми щелъэлъэхыгьэба, ой	В Сарекамыше посыпались [с коней].

[59, ЦА/АГУ].

Эта гыбзэ сочинена хатукайцами, проживавшими в Узун-яйле, в одной из гористых, песчаных местностей Турции, откуда молодых воинов отправляли на Карсскую войну.

Анализ махаджирских песен позволяет сделать вывод о том, что характер историзма в них несколько изменился:

— их отличает стремление к максимально возможной точности воспроизведения событий;

— пытаясь выявить истинных виновников трагедии, постигшей переселенцев с Кавказа (в некоторых текстах их имена прямо называются — это князья и уорки, духовные лица), песня стремится к обобщению;

— стиль плача (такое трагическое явление, как изгнание, не могло стать вдохновляющим фактором) приближает их к реальной действительности.

Казачьи народные песни о Русско-Кавказской войне

В круговорот одного и того же события — Русско-Кавказскую войну — были втянуты, кроме адыгов, и другие народы Северного Кавказа — с одной стороны, с другой — русский народ. Для одних она была национально-освободительной, для другой стороны — в силу обстоятельств — завоевательной. Тем не менее, единое информационное поле обусловило в некотором смысле типологическое сходство историко-героических песен, созданных в этот период разными народами, даже противоборствующими. Проявилось оно:

— во-первых, в разработке одной и той же темы: борьба с внешним врагом;

— во-вторых, в единой структуре песен: три-четыре повторяющихся части — нашествие, опустошение, сама битва (или детали ее), гибель Героев-защитников;

— в-третьих, в сходстве формы: эти песни чаще всего величальные. (В некоторых из них на фоне величания предводителей — унижение трусов, чаще из числа противника, иногда — из своих).

Каждый народ, сочинявший песни о Русско-Кавказской войне, исходил в первую очередь из своего миропонимания и использовал определенную образную систему, сложившуюся в его фольклорной традиции.

Характеризуя тематическую типологию историко-героических песен о Русско-Кавказской войне, А.А.Ахлаков пишет, что в них «нашли отражение отдельные коллизии эпохи, острые политические конфликты, военные события и столкновения, деятельность отдельных лиц, одним словом, в них воссоздаются отдельные картины военной и политической истории того периода» [9. С. 146].

Однако типологическое сходство историко-героической поэзии вышеназванных народов на этом заканчивается. Если народы, расселенные большей частью на Северных склонах Большого Кавказа, близкие по быту и психологии, обычаям и нравам, по многим общественным институтам, правовым и моральным кодексам, в результате развязанной русским царизмом войны потерявшие независимость и свободу, сложили однотипные историко-героические песни, то русская казачья песенная культура представляет собой иную картину. Мотивы, образы, художественная структура песен народов, втянутых в противоборство, основаны на другом восприятии мира и его объяснении.

Таким образом, каждый народ, как и адыгский, создавая историко-героические песни, объяснил трагедию войны и ее последствия в соответствии со своим миропониманием и собственными фольклорными традициями.

В сборнике «Исторические песни XIX века», составленном Л.В.Домановским, О.Б.Алексеевой и Э.С.Литвиным, выделен цикл песен о событиях на Кавказе, который объединяет 21 текст русских песен [203. С. 186–194].

«Набег кабардинцев на крепость Марьевскую», «Невольник и черкесский князь», «Поединок казака с черкесом», «Смерть полковника Власова», «Смерть генерала Пассека», «Генерал Слепцов ранен», «Смерть генерала Круковского», «Солдаты Бакланова идут на приступ», «Сражение у Ханкалинского ущелья», «Оборона Зирян», — так называются казачьи песни о войне. Уже в названиях песен раскрывается их основной смысл: русские солдаты не справляются с противником. «Проявляя чудеса героизма» (так думают сторонники царя), предводители отрядов, бесстрашные генералы, погибают, умирают и солдаты:

Князь Воронцов наш похвалялся,
Хотел штурмом горы взять...

Но этого не случилось. Песня продолжает:

Он упавши — то, валялся,
А сам речи говорил:
Ой, вы, братцы, мои братцы,
Вы донские казаки,
Чечню бейте, не робейте.
С вами бог и Воронцов.
Тело мое не покиньте
На чеченской стороне

[203. С. 188].

Следует заметить странное несоответствие содержания и художественной структуры некоторых казачьих песен. Песня «Набег кабардинцев на крепость Марьевскую» сочинена от имени черкесов, участников события. Эта форма является общей для любого фольклора. Однако образная система песни не подкрепляет статус субъекта, от имени которого она сочинена:

Уж кому-то из нас, горским-то черкесушкам,
Кому-то во поход идти под Яик-город?
Там нам живым ие быть, не быть...

[203. С. 187].

В другом варианте этой же песни:

Не сизые орлы ко ясному соколу солеталися,
Узденя-то князья ко Мисостову сыну
соезжалися.
Выезжали-то они, узденя-князья, на высокий
курган,
Свои шапочки-кабардиночки все долой
поскидывали.

Как видим, информация о сборе кабардинского войска передается в несвойственных адыгам художественных образах. Уменьши-

гельные выражения «черкесушки, шапочки-кабардиночки» характерны для русского фольклора и соответствуют русскому художественному мышлению.

Любопытно сравнить: в адыгской историко-героической поэзии XIX века отсутствуют тексты, сочиненные от имени противника. В этом тоже проявляется отношение адыгов к Русско-Кавказской войне и его участникам: ведь традиционно песни сочинялись ими в честь и от имени достойных. Эта установка как нельзя лучше выражена в формуле: «Как в дружбе — друг достойный, так во вражде — достойный враг» [203. С. 38].

Э.С.Литвин в предисловии к сборнику «Исторические песни XIX века» пишет:

«В исторических песнях XIX века иногда идеализируются, приобретают оборонительный характер и несправедливые войны, которые вела царская Россия, например, польская кампания 1830–1831 гг. В солдатских и казачьих песнях искреннее чувство народного патриотизма переплетается с преувеличенным бахвальством, шаблонными восхвалениями царской службы.

Одностороннее освещение получили в поздней исторической песне события на Кавказе и в Средней Азии. Воспевая стойкость и мужество простого русского солдата или казака, действительно проявленные ими в кровавых битвах и изнурительных походах в ущельях Кавказа и песках Средней Азии, патриотически осмысляя все перенесенные тяготы как службу своей Родине, песни этих циклов не затрагивали вопроса об угнетении царизмом покоренных народностей» [С. 20]. Этого и не могло быть. Фольклорное сознание выражает лишь то, что понятно, привычно сочинителю. Народ, который оправдывал Кавказскую войну и сочинял гимны в честь генералов, бесчинствующих на землях горцев (судя по казачьим песням), не мог сложить о себе обвинительную песню. Подтверждая эту мысль, Э.С.Литвин пишет: «В центре таких песен (автор имеет в виду цикл о событиях на Кавказе — У.Р.) стоит образ коллектива, в котором объединяются и слагатели и исполнители песни, очевидцы событий, и представители новых поколений. Меняется и социальный облик такого коллектива: в зависимости от содержания песни, ему придаются черты солдат, казаков, крестьян, матросов. Но он неизменно остается живой частицей самого народа, непосредственного выразителя общенародного восприятия» [203. С. 18–19].

О.В.Матвеев считает, что в эпоху новой истории в силу глубоких социальных и культурно-психологических факторов «исторические песни, предания постепенно теряют свою общественно-информационную роль». Тем не менее к исследованию истории кубанского казачества он привлекает устную историю (архаичный пласт и мемораты) в качестве источников. В исторических песнях кубанских линейцев О.В.Матвеев выделяет, вслед за Б.Н.Путиловым [210. С. 7], в качестве постоянного признака, определяющего время возникнове-

ния — *событие,* которому посвящена песня. По деталям, зафиксированным в песнях (названия войсковых частей Кавказского линейного казачьего войска) и в преданиях (названия курганов, крепостей, объектов культового назначения, *родников, засыпанных черкесами, после ухода со своих мест* (курсив наш — *У.Р.*), имена генералов («белый генерал А.Г.Шкуро»), атаманов Круковского и Бурсака и т.д.) он восстанавливает историю заселения и освоения Старой и Новой Кавказской линии. Несмотря на то, что в устных историях (в том числе и в исторических песнях) реалистические тенденции переплетаются с неточностями в хронологии и в терминах, иногда подменяются позднейшими фактами, О.В.Матвеев утверждает, что «линейцы из них черпали реальные сведения о своей истории, об окружающем мире, усваивали жизненные правила и нравственные принципы» [176. С. 13]. С этим нельзя не согласиться, однако событие, ставшее основой историко-героических песен, одним разрушило жизненные устои и разбросало по всему свету, для других стало источником «жизненных правил и нравственных принципов». Соответственно, следует сделать следующий вывод: правдивость исторической информации, заложенной в этих песнях, может быть объяснена прежде всего, исходя из миропонимания каждого сочинителя. Это обстоятельство еще раз возвращает нас к пропповскому требованию «в исследовании идти изнутри материала и не опираться на предустановленные постулаты». Если для одних ситуаций эти «постулаты» исключительно точны в объяснении тех или иных проблем, то для других могут оказаться неприемлемыми.

В первой главе мы пришли к следующим выводам:

— в адыгской песенной культуре хранится и транслируется два основных типа исторической информации: о древних пространственно-временны́х представлениях адыгов об известных событиях социально-политической жизни;

— следуя «народной концепции истории» (Б.Н.Путилов), воссоздана фольклорная модель адыгской истории от древних мотивов, свидетельствующих об осознании адыгами себя как этноса, до конкретных событий типа Бзиюкской битвы, Русско-Кавказской войны;

— адыгская историческая песня изначально функционирует в комплексе с комментирующим ее преданием, что позволяет наилучшим образом распределить функции хранения и трансляции исторической информации; песня призвана выполнять аксиологическую (оценочную) функцию, фиксируя при этом имена Героев, штрихи событий, а предание несет в себе подробную информацию и обоснование исторической достоверности событий;

— историко-героическая песенная культура, продолжив традиции героического эпоса, создала конкретно-национальный тип идеального Героя, воплотившего народные представления конкретной исторической эпохи о Красоте, Добре, Мужестве.

Глава II

Песня как философско-нравственный феномен

По определению, принятому в работе, народная песня — это целостное явление, многоаспектное полифункциональное образование, вошедшее в традиционную художественную культуру. Песня является одновременно и системой вербальных текстов с высокоорганизованной художественной структурой, с множеством внутренних и внешних связей и проявлений, и одним из самых ярких этноатрибутирующих элементов культуры, в информационом поле которого сконцентрирован весь комплекс народных знаний об этносе, вместе с философско-психологической системой мировидения и мировосприятия адыгов.

Говоря об этноатрибуции народной песни, следует заметить, что на уровне темы, идеи, художественной структуры каждая фольклорная единица, в том числе и песня, в той или иной степени атрибутирует любой этнос. Однако суть — в специфике и предмете этноатрибуции.

Рассматривая песню как философско-нравственный феномен, мы акцентируем внимание на специфических особенностях песни, определяющих и в чем-то структурирующих адыгскую ментальность.

Под философско-психологическим информационным полем мы понимаем, в первую очередь, мировидение и миропонимание адыгов, сокрытое в песне. Оно состоит из целого спектра «отражений», начиная с вертикали как основной координаты космоса, и связанных с этой координатой представлений о Добре, Мужестве, Красоте. В этом ключе представляет интерес статус идеального Героя и идеальной женщины в песне, маркировка личности через включенность ее имени в контекст определенной песни (величальной или хулительной). Сюда же следует отнести и приписываемую песне некую духовную энергию, в соответствующих ситуациях возбуждающую, в других — умиротворяющую.

Заметим, что не только адыги приписывают художественно организованному слову такую всесильную власть. Определенные фольклорные жанры для каждого народа наделены этим качеством. Достаточно вспомнить пророческие слова Ивана Ильина, сказанные относительно «бесконечной миропреобразующей власти» сказок над русской душой.

«Каждый народ, — говорил он, — по-своему томится в земной жизни; накапливает свой особый — и дорелигиозный и религиозный опыт; слагает свою особую духовную проблематику и философию; вынашивает свое миросозерцание. И того, кто стучится у дверей, сказка уводит именно к истокам национального духовного опыта» [155. С. 24–30].

О всемогущей силе небесной власти поэзии красноречиво говорят слова адыгских просветителей Хан-Гирея и Адыль-Гирея Кешева, ставшие классическими:

«Поэзия — жизнь, душа, память бытия древних черкесов, живая летопись событий в их земле. Она управляла их умом и воображением в домашнем быту, на съездах народных, в увеселениях, в печали, встречала их рождение, сопровождала от колыбели до могилы их жизни и передавала потомству их дела...» «она служила всегда неиссякаемым источником его воинственного энтузиазма».

В пользу значительного влияния художественного слова на умы, воображение черкесов, формирование их характера, о котором так часто и восторженно писал Хан-Гирей [74. С.309–312], говорит и одна интересная деталь, зафиксированная нами у информанта К.Схакумидова. Комментируя историко-героическую песню «Цужъкъуапэ иорэд» (Песня о Чужкуапе), он сказал: «Цужъкъуапэ иорэд» къызаIокIэ, хъулъфыгьэхэр къэтэджых, бзылъфыгъэмэ яхъыпэхэр къыращэхых» (Когда начинают петь «Песню о Чужкуапе», мужчины встают, а женщины платок с головы ниже спускают) в знак скорби по поводу гибели ее героев. Этот мини-ритуал является знаком-символом, обозначающим целый пласт в культуре общения адыгов. Он подтверждает и закрепляет в сознании высокий авторитет песенного искусства.

Множество высказываний по этому поводу находим и в известиях европейских авторов, побывавших среди черкесов. «Песня звучит над прахом каждого замечательного человека и ни малейший случай не ускользнет от ее стиха, а с ним и от потомства, — писал О.И.Константинов в середине XIX века. — Каждый, умирая, уже слышал хвалебный гимн себе или порицание соотечественников, и мысль: «что скажут обо мне» сторожила всякого в его славных и бесславных деяниях» [163. С.331]

Таким образом, речь идет о власти песни не только на содержательном уровне, но и на энергетическом, проявляющемся в подсознании.

Героическая песня, исполняемая джегуако перед боем, излучает возбуждающую энергию. А песня-плач на смерть близкого или оправдательная песня, сочиненная к определенному случаю, умиротворяет, очищает, уравновешивает душевное состояние. Гыбзэ, как выплаканные слезы, как говорят теперь, снимает стресс.

«Как велико было возбуждающее влияние родной песни на впечатлительные натуры черкесов, важно видеть из следующего рассказа, — пишет Адыль-Гирей Кешев, — относящегося ко времени первого столкновения кавказских горцев с русским оружием. Около тысячи человек отборных кабардинских наездников, возвращаясь из удачного похода на одно из пограничных русских поселений, были настигнуты превосходящими силами неприятеля. Преследуемые по пятам, осыпаемые картечью и ракетами, они мало-помалу

пришли в расстройство, начали бросать захваченную добычу и спасаться в одиночку. В эту-то минуту всеобщего смятения, когда ни увещевания, ни угрозы влиятельнейших предводителей не могли восстановить порядка в упавшей духом партии, бывшему в отряде гегуако пришла счастливая мысль — стать ногами в седло и пропеть вместе с своим притчом песенников известную песню «Кашкатау», описывающую битву кабардинцев с крымцами.

Голос певца, напомнив об одном из эпизодов героической борьбы предков с иноплеменниками, мгновенно наэлектризовал расстроенную партию наездников. Точно по команде военачальника, она тотчас же собралась в кучу, сложила оставшуюся еще у нее добычу и, смявши дружным натиском нападавшего неприятеля, отбила у него охоту к дальнейшему преследованию» [161. С. 333–334].

О той же невероятной силе влияния песни на адыгов Адыль-Гирей Кешев пишет следующее: «Не боясь нисколько впасть в преувеличение, мы утверждаем, что ни учение ислама, просветившее адыгские племена новым миросозерцанием, ни попытки Шамиля вдохнуть в них пламенный дух газавата не имели в совокупности и половины той подстрекающей силы, какую в состоянии производить на Адиге одна хорошая старинная песня» [Там же. С. 334].

О духовной энергии, заключенной не только в слове, но и в напеве, все тот же А.-Г.Кешев пишет: «Напев черкесской песни не имеет ни малейшей претензии задобрить слух разнообразием и мелодичностью звуков, он рассчитан на то, чтобы подействовать на голову и сердце слушателя. <...> Напев доказывает то, чего сочинитель песни не мог или не хотел выразить посредством слов. Это — душа черкесской песни; ее лирическая струя, захватывающая в своем широком разливе не одни воинственные инстинкты, но всю совокупность человеческих чувствований черкеса» [Там же. С. 314].

Носителями этой энергии являлись джегуако. Ш.Б.Ногмов писал: «Гекуаки (джегуако — Р.У.) и трубачи, которые на войну ездили на серых конях, должны были сочинять стихи или речи для воодушевления воинов перед сражением; становясь перед войском, они пели или читали свои стихи, в которых упоминали о неустрашимости предков и приводили для примера их доблестные подвиги» [46. С. 84].

О народных адыгских певцах — джегуако вспоминал и Ф.Ф.Торнау: «У черкесов часто встречаются странствующие барды, передающие песни, предания старины и импровизирующие стихи на новые происшествия. Усевшись в кунахской, посреди круга слушателей, они начинают свой рифмованный рассказ довольно медленно, мерно ударяя черенком ножа в какую-нибудь звонкую вещь; потом такт ускоряется, голос усиливается, и тихий речитатив переходит в громкую песнь, увлекающую черкесов до безумного восторга. Черкесы чрезвычайно впечатлительны и, подобно бедуинам, легко воспламеняются песнею и рассказом» [228. С. 311].

Уместно вспомнить в связи с вышесказанным о некоторых особенностях сложения героической песни. В одних ситуациях она зарождалась непосредственно во время обряда оплакивания. Вот как вспоминает о подобном обстоятельстве А.Фонвиль, принимавший участие в Русско-Кавказской войне на стороне черкесов:

«Часов в двенадцать ночи нам послышалось погребальное пение. Все, окружающие костры, начали напевать низким голосом погребальные, заунывные [песни], припевалы... один из них визгливым, пронзительным голосом перекрикивал остальных, необыкновенно явственно произнося слова и стараясь попасть в такт и останавливаться одновременно с аккомпанировавшими ему; в завываниях этих черкесы поминали умерших и рассказывали их биографии. Таких хоров было от 15-ти до 20-ти, и каждый из них пел независимо один от другого; тот страшный концерт, продолжавшийся до самого утра, не дал нам сомкнуть глаз, что, впрочем, было и кстати. Так как мы постоянно ожидали нападения русских» [66. С. 27].

Но чаще всего героические песни сочинялись джегуако. Естественно, они пользовались той информацией о погибшем, которую получали в ходе обряда оплакивания и похорон.

В институте джегуако также существовало определенное правило (миниритуал) уединяться для создания гыбзэ о погибших героях. В таких случаях, как указывается в литературе, сочинители уходили в лес. Для примера можно сослаться на историю «Песни Большого ночного нападения», о которой упоминает З.М.Налоев [43. С. 100–116]. Возможно, такое действо предполагало нечто большее, чем просто уединение. Уход в лес (в поле, ущелье), туда, где свершилось событие, с целью набраться реальных впечатлений (более того, на войне джегуако непосредственно наблюдал за происходящим, разъезжая на коне или превратив деревья в наблюдательный пункт), «выловить энергетическую информацию» — нам думается, в качестве гипотезы можно было бы таким образом объяснить поведение джегуако. Дополнительным аргументом в пользу нашего предположения может стать наличие в этнокультуре адыгов аналогичного ритуала «вылавливания душ умерших не своей смертью».

По описанию Ф.Хараевой-Гвашевой, в обрядах «вылавливания души» участвовали: инструменталист (камылапщ или шичепщинао), исполнявший специальный наигрыш «Псыхэгъэ», человек, держащий глиняный кувшин или бурдюк, предназначеный для «выловленной» души умершего; их сопровождали близкие и родные. В народе ходило поверье, что душа погибшего на войне или умершего не своей смертью томится до тех пор, пока ее не призовут и не похоронят рядом с телом. В связи с этим и совершался обряд «вылавливания души». В 20-х годах нынешнего столетия в Причерноморской Шапсугии в местах, где шла Русско-Кавказская война, было найдено захоронение пустых, туго закупоренных пифосов (огромные глиняные кувшины) —

следы обряда «вылавливания души». Добавим, что этот обряд имеет множество аналогий у других народов Кавказа: абазин, абхазов, грузин (сванов), осетин [74. С.52–53; 67]. Н.И.Бондарев упоминает о ритуале «выкликания» пропавшего без вести и у русских [126. С.25].

Таким образом, песня (гыбзэ) способна становиться своеобразным «вместилищем» энергии, при необходимости действующим возбуждающе или умиротворяюще.

§ 1. Отражение в песенной культуре философско-нравственных понятий народа в соответствии с системой координат в адыгской картине мира

В науке давно обсуждается вопрос о зависимости народного характера от среды обитания. Исходным моментом в таком построении является античная идея о влиянии природы на психику человека, тем самым — на национальный характер и через это — на судьбу народов. Л.Н.Гумилев, рассматривая этноландшафтные проблемы, устанавливает обусловленность хозяйственной деятельности человека природными условиями географического региона, т.е. способность к адаптации.

Он также отмечает, что характер институтов управления связан с особенностями хозяйственной деятельности и способом производства.

«Этносы всегда связаны с природными условиями, с ландшафтами, — пишет Л.Н. Гумилев. — Ландшафт опредяляет возможности этнического коллектива при его возникновении, а новорожденный этнос изменяет ландшафт применительно к своим потребностям. Затем наступает привычка к создавшейся обстановке, становящаяся для потомков близкой и дорогой. Привязанность к ландшафту бессознательно хранится в людях. Обживая Сибирь, русские предпочитали селиться на берегах лесных рек, украинцы предпочитали степные ландшафты» [26. С. 282, 322]. (Проводя параллель, можно констатировать, что адыги, изгнанные со своих земель в результате Русско-Кавказской войны в XIX веке, искали на чужбине привычный «кавказский ландшафт» — У.Р).

«Главное, что постоянно питает и расширенно воспроизводит национальную целостность, — пишет Г. Гачев, — это Природа, где совершается история данного народа. <...> если Природу понимать так, как ее толкуют народ, и фольклор, и поэзия, тогда <...> ее явления сочатся смыслом. <...> Природа источает волю быть — и на то идет история народа. <...> История — в утробе национального Космоса, меж небом и землей, силами народа совершается» [43. С. 16, 17, 19].

Султан Хан-Гирей так писал о влиянии Природы на воображение адыгов: «Величественные горы, вечно ропотные воды и прекрасные равнины, ими орошаемые, леса дремучие, обширные пустыни и самое небо, под недосягаемым сводом которого эти народы проводят жизнь

свою — небо, подернутое то пурпуровыми облаками, то угрюмо плывущими тучами, то непостижимо испещренное вечно горящими светилами — вот предметы грозные, восхитительные, величественные и полные поэзии, — предметы, вечно окружающие полудикие племена и естественным образом производящие поэтические впечатления под чувствами существа мыслящего...

Черкесы не только с жаром воспевают жизнь и подвиги героев, ярко изображают кровавые события и природу, с восторгом описывают любовь и наслаждение, а страдания — самым трогательным образом, но даже все такие поэтические мысли свои излагают стихами» [69. С. 110–111]. То же самое замечалось и теми, кто не родился в этих краях, но хоть раз побывал среди адыгов. Так, О.И.Константинов в 1847 году (заметим: Русско-Кавказская война была в разгаре) опубликовал в газете «Кавказ», по словам М.О.Косвена, «весьма любопытную и показательную для того времени характеристику адыгов»:

«Сколько удивительного и достойного изучения мы найдем в этом народе! Борьба демократизма и феодализма; характеры истинно рыцарские, герои, исполненные доблести, чести, ума и высокого красноречия; воспитание и презрение всех слабостей тела и духа, к которым сама природа расположила человека, — выше суровости спартанской...» [163. С. 330].

Как видим, связи этноса со сферой обитания многоаспектны. Проявляются они и в своеобразии пространственно-временных координат в сложной системе национального образа мира. Система координат, в свою очередь, получила отражение в народной художественной культуре, в фольклоре и, в частности, в народных песнях. Для наглядности можно сравнить вертикаль в космосе горцев и горизонталь — у степного населения. Если русское «Пространство» ориентировано на идею воли («Широка страна моя родная», «За далью даль», «За тридевять земель»), то для адыгского космоса идеальной координатой является «Высота».

Наши наблюдения, касающиеся соотнесенности «Высоты» (горы) с понятиями Добро, Мужество, Красота в миропонимании адыгов и попытки через эту соотнесенность определить <вертикаль> как основную координату их космоса, находит множество подтверждений и в работах современных адыговедов. Так, в системе общения, по Б.Х.Бгажнокову, параметр «выше» почти всегда соотносим с понятиями «главнее», «почетнее» [15].

«В динамическом инварианте адыгской культуры, — пишет Ю.М.Тхагазитов, — особое место занимает семантика гор. Сакрализация горного пространства имеет глубокую и неоднозначную основу. В адыгских мифах Ошхамахо (Гора Счастья) является обиталищем языческих божеств. Ошхамахо для адыга предстает духовным ориентиром» [63. С. 16].

Не отрицая того, что в адыгской картине мира «вертикаль» занимает особое место, Ю.М.Тхагазитов усложняет систему координат. Мифоэпическую модель, скрепляющую воедино соотношение космос — человек — дом он выстраивает в виде диагонали, «соединяющей начало пути человека с вершиной Ошхамахо (она же и главный духовный ориентир). От вершины горы путь человека разветвляется: по вертикали вверх — бессмертие, слияние с беспредельностью (идеальное представление адыгов о мужестве — погибнуть, чтобы остаться в истории народа героем — Р.У.) или вниз по другому склону — движение в прошлое, к «забвению» [Там же. С. 16–17] («ижъуагьо ечъэхыжьыгъ» — его звезда скатилась — как знак ухода, поражения, забвения — Р.У.). От вершины горы вниз, в прошлое — это тоже вертикаль. И в этом смысле тхагазитовская версия не противоречит нашей.

Еще об одной версии соотнесенности этноса с Природой. Изучая мифологию адыгских музыкальных инструментов, Ф.Ф.Хараева-Гвашева приходит к интересным выводам относительно звукового идеала этноса. Сопоставляя звуки речи (фонемы языка, традиционную манеру исполнения адыгской песни) и тембровое звучание музыкальных инструментов, она обнаруживает их невероятное сходство. На этой основе она утверждает, что адыги не приемлют тембр, не соответствующий их звуковому идеалу, касается ли это пения или инструмента со звонким и резким тембром. Так, у адыгов даже в условиях мощного инокультурного влияния не прижились зурна или дудук, заимствованные у соседних народов, а гобой и кларнет используются только на сцене, в современных инструментальных ансамблях, профессиональных или самодеятельных.

Подтверждая своими многочисленными наблюдениями замечание Дж.Белля (из писем о пребывании в Черкесии 1837–1839 гг.) о том, что адыги «поют обыкновенно вполголоса, не насилуя ни гортани, ни легких... черкесский певец отдается весь самой сущности песни, пение его делается не одною искусственною модуляциею голоса, но мощным потрясающим отлогоском взволнованной до глубины души», Ф.Ф.Хараева-Гвашева заключает, что звуковой идеал этноса напрямую связан с этносферой, пространством, тысячелетиями осваиваемым народом. Она пишет: «Акустическое пространство “священного” мироздания само создает “должное” звучание, пребывает в сотворении звука. Пышные горные леса и рощи изобилуют звуками Природы. Ущелья, искрящиеся чистотой голубых рек, вбирают целый оркестр созвучий — ручейков, стекающихся в единое русло. Альпийские луга, наполненные сладкими мелодиями разнотравья, вершины, покрытые вечными снегами, хранят в молчании сакральное Знание Мира. Море, омывающее подножия гор, неустанно нашептывает Законы Пути. Разве не очевидно, что эта несказанная красота и породила потребность в чуткости восприятия, проникновенный мистицизм Тишины и полушепотного звучания, создающего возможность одно-

временно услышать все многообразие природы и выделить в едином Звуке всю суть Непостижимого Мироздания» [244. С. 116].

В этом же ряду следует рассматривать основную координату в космосе адыгов — вертикаль и множество ее проявлений. В понимании адыга все лучшее, идеальное связано с «высотой», изяществом: с птицей, парящей в небе, сравнивается всадник в величальной свадебной песне («ПцIашхъом дэчэрэзырэм укъещи»); «руки танцующей девушки похожи на два крыла»; небом и солнцем клянется адыг: «Мыр зиуашъо, мыр зитыгъэ» (досл.: «Это наше небо, это наше солнце»), «гьогум лъэой къедз» (досл.: К дороге лестницу приставь), что означает «укороти путь интересным рассказом» — так просят путника. Обращает внимание несоотносимость «дороги», лежащей в горизонтальной плоскости, и «лестницы», предполагающей наличие некой высоты, которой можно достичь с помощью лестницы. Однако в метафорической формуле смыслонесущим является слово «лестница» — рассказ, т.е. художественное слово уподобляется «высокому».

Вертикаль — основная координата и для инструментальной музыки [217], и для песенной культуры адыгов, что, на наш взгляд, свидетельствует о соответствии вертикали и идеальных представлений о Добре, Мужестве и Красоте в адыгской картине мира. И в этом смысле адыгская песня не только хранит, но и наилучшим образом утверждает и передает из поколения в поколение нравственные идеалы адыгов. Нередко песни становятся организатором и регулятором общественного мнения (позитивного — героические и колыбельные песни; негативного — смеховые).

Следует сказать, этическая функция изначально заложена в самой сути песенной культуры (как и всего фольклора) и присуща в той или иной степени почти всем жанровым разновидностям песни. Однако некоторые жанры, как например этическая поэзия (Ушъый гъэсэпэтхыдэхэр), колыбельные песни, величальные песни в свадебном обряде, песни-истины специально призваны транслировать морально-нравственные идеалы адыгов.

«Поэзией пестования», «поэзией материнства» называл Г.С.Виноградов колыбельные песни, потешки, приговорки, забавы, загадки, небылицы и считал их самым богатым источником, который может раскрыть идеи, способы, средства народной педагогики. «Этот вид словесных произведений вызван едва ли не исключительно педагогическими надобностями и составляет особый отдел фольклора, — писал ученый, — устную литературу, своеобразную хрестоматию для детей разных возрастов» [32. С. 224]. В адыгском фольклоре можно выделить целый пласт поэзии о детях и для детей, призванной выполнять исключительно этическую функцию. К таковым относятся и колыбельные песни. Адыги сочиняли специальные песни для девочек и для мальчиков, так как для них предполагались разные установки Добра и Красоты. Красота для мальчиков — всегда проявление Мужества:

Уилъэрыгъыхэр огъу мазэу мэшIэти,	Твое стремя, как месяц в засуху блестит,
ЗэпэшIэтэуи си Аслъаныр мэшэси,	Переливающимся [блеском] мой лев оседлал коня,
Шыупэшэсышъы, шIэхы дэдэу зефапи...	Всадник — предводитель он, [поэтому] быстро одевается...
Къыдэхьажьымэ си Аслъаныр пчъэIушху,	К возвращению моего льва двор большой [становится многолюдным]
УипчъэIушхоми хъазынэшхор щагощы...	В твоем дворе большом ценности раздают...

[314. С. 3–5].

В таком ключе выдержана вся колыбельная (66 строк). В ней рисуется картина будущей жизни ребенка, образ идеального Героя, каким предстоит стать мальчику. Песня предрекает именно такую счастливую, красивую жизнь, т.к. в адыгской картине мира красота, счастье для мужчины равнозначны Мужеству, Отваге.

Обратим внимание на некоторые сравнения в колыбельной песне: «Стремя — как месяц в засуху блестит»; в другом варианте — «дуга колыбельная, как месяц в засуху блестит». В первом случае в сравнении закодирована информация о том, что всадник так часто седлал коня, а, значит, так часто выезжал в путь, что от долгого и частого пользования стремя не только не успело заржаветь, а напротив, стало ярко блестеть, как месяц в небе в засушливую погоду. Во втором случае — информация о том, что мальчик будет расти в большой семье. В ней так много детей вынянчили в колыбели, что деревянная дуга, которой качали колыбель, тоже стала блестящей, как месяц в засуху.

Воспитатель сравнивает своего воспитанника со львом, представляет его только предводителем, возвращения которого ждут с нетерпением, потому что люди приучились получать от него щедрые дары. Он прославляет себя и свой народ «подвигами на поле брани», он умеет «водить отряды по забытым дорогам», «он — защитник обездоленных» — так песня разворачивается цепочкой благопожеланий. По силе внушаемости (ребенок еще не понимает слов, но ему поют о таких серьезных вещах) колыбельная адыгов может сравниться с заговорной песней. «Они должны были охранять детей от болезней и порчи, — пишет З.М.Налоев, — помогать им вырасти красивыми, счастливыми, удачливыми, мужественными и смелыми. Это назначение было закреплено поэтическими формулами, самой популярной из которых была та, что отражала идеал могучего воина-защитника» [54. С. 82].

Девочке колыбельная песня, напротив, предсказывает женское счастье. В песне ей рисуется картина будущего, исполненная красоты и благополучия:

Ра, хьэхьаеу, сидах,	Ра, ге-гей, моя красавица
Ра узыгъэдахэрэр унапц,	Ра, тебя украшают твои брови,
Ра зэхэпцэ дахэри ужэгъу,	Ра, выточена красиво твоя шея,
Уиныбджэгъу кIалэхэри къыохъуапсэх,	Твои друзья тебе завидуют.

Уиблэрыпсым жъгъау-сау регъаIо,	Твоя цепочка перезвон [издает],
Тош-мэшым удэу-убзэу ухэс.	В роскоши рукодельницей пребываешь,
Уитыжьын бзыгъэхэри уипаIу,	Из серебра твоя шапка [сшита],
Уикъэбар пачъыхьэми нэIус.	О тебе слухи до царя долетают,
Уисэлам дахэу зэрахьэ,	О тебе вести [добрые] ходят повсюду,
Мэзмай чылэгуми рахьагъ.	До Мэзмая селения дошли,
Зэхэзыхы пстэури гъэшIагъу	Услышавших всех поразили.

[347].

Некоторые варианты колыбельных так и называются ушъый-орэдхэр (песни-наставления). Дейсвительно, они напоминают свод назиданий, типа: «уихэтэ шIагъэ джэнэтышъо тегъау» (огород свой, как райский уголок, содержи) [433].

Одна часть колыбельных на формальном уровне типологически близка к колыбельным других народов по архитектонике: состоит из чередующихся смыслонесущих и баюкающих строк; традиционны и канонические формулы усыпления: «кIэлэ пагор сэгъэчъый», «си нэфынэ сэгъэчъый» («мальчика курносого баюкаю», «моего света баюкаю»).

Другая часть — заказные колыбельные, сочиненные джегуако специально к обряду укладывания ребенка в колыбель. Они уникальны и на содержательном уровне не имеют аналогий в фольклоре других народов, как показал проведенный нами сравнительно-сопоставительный анализ адыгских колыбельных песен с балкаро-карачаевскими, ногайскими, осетинскими, чеченскими колыбельными [298. С. 198–209; 314–316; 405–419; 489–491]. Адыгские колыбельные (в основном заказные) имеют, как правило, развернутый сюжет. В них вначале сообщается о древности и благородстве рода, к которому принадлежит ребенок, затем повествуется история его родителей. В третьей части рисуется картина будущей идеальной жизни ребенка. Таковы к примеру, песня «Даутэ нэф» (Даут мой светозарный) и колыбельная для девочки, предрекающие только Добро.

Известно, что время вносит коррективы в представления об идеальном. Так и колыбельные со временем изменяются на содержательном уровне, в них появляются новые мотивы типа «еджэгъэшхо хъущтыр сэ сикIала» («большим ученым станет кто, это мой мальчик»). Но неизменным в них остается одно: они призваны предречь ребенку счастливую жизнь (отдельно — девочке и отдельно — мальчику), соответствующую основной координате в картине мира адыгов — вертикали: высокому, идеальному образу жизни.

По этому же принципу, в соответствии с представлениями об идеале, равнозначном «высокому», выстроен и цикл песен о невесте в свадебном обряде. Исследователь адыгских свадебных песен М.Джандар выделяет некоторые типы: нысэгъэшIо (невесту лелеющая песня), нысэепчъ (невесту заговаривающая), нысэгъэсэ (невесту наставляющая), нысэгъэщх (невесту заставляющая смеяться), пхъорэлъфыпкIэ (песня, заставляющая невесту платить выкуп племянникам рода),

пщыкъошталъ (песня, примиряющая невесту с деверями), Іэнэгъэудж (песня-удж с трехножным столиком), дынхэу орэд (песня, сопровождающая обряд первого прикосновения невесты к жизни в новом доме) [29]. Существует множество и других разновидностей песен невесты. Три оригинальных текста записаны нами: первый — это песня, оповещающая о привозе невесты:

СикІалэу синэфи, одида,
Синэфынэ лъапІи, одида,
— УикІалэ къыщагъэшъ, одида,
Шыуаджэр къысфыдахьи, одида,
Унэм сыкъекІотышъ, одида,
ГушІуапкІэ къесэты, одида,
Іэщышхом секІушъ, одида
Чэмыбгъэ пщэрыр, одида,
Къясэгъэукіи, одида,
ХьакІэныщым ипщэрыр, одида,
Ащ иІэпэщыпсэу, одида,
СикІалэ къыщагъэшъ, одида,
Къысфыдащэжьы, одида

Мой сын, мой свет, одида,
Мой светозарный, дорогой одида,
— Твой сын женился! одида,
Вестник приходит ко мне, одида,
Из дома выхожу, одида,
За весть радостную одариваю, одида,
К загону большому направляюсь, одида,
Корову яловую, одида,
В жертву приношу, одида,
Из убойного скота для гостя, одида
[Готовлю] соус [адыгский], одида,
Мой сын женился, одида,
Ее [невесту]привозят, одида.

[343].

Далее песня подробно описывает, какую невесту привезли: «она на котурнах возвышается, стоит над всадниками [почет и уважение им оказывая]; золотом шит ее наряд, она как овца безмолвна, как голубь тиха, шитье ее не распорется, она любит и соседей, и семью, куда пришла...» и т.д.

Вторая песня ориентирована на «заговор невесты», чтобы воздействовать на ее судьбу, предречь ей счастливую жизнь:

Тхыпэм тыгъэу къыкъокІырэр, зынашъа, орэдэу,
Шхончэуишъэр зэрыкІырэр зытыщы, орэдэу,
Зытыщыми дариябэр щызыбзы, орэдэу,
Зытыщыми мыдэ-мыбзэ изыхьа, орэдэу,
Ай-я-я-ай-я-я Ашъая, орэдэу,
Ашъаемэ яунэ дышъэча, орэдэу,
Дышъэ чынэ лъакъор гъэгъуагъуа, орэдэу,
Іэпхъобэжъыякіэр гъэужьы, орэдэу,
Дыныр зыгъэужьырэр синысэ, орэдэу,
Синысэ зэрэщытыр шъосІона, орэдэу,
Мэзэ-мэзэ ныкъор итхылъа, орэдэу,
Дышъэпсы хэлъашъор зикІыІуа, орэдэу
Сэмэур уІугъэр зынапца, орэдэу,

Из-за горной гряды восходящее солнце чей взгляд, орэдэу,
Сто стрелков откуда выходят, чей родительский дом, орэдэу,
Кто в родительском доме много шелка кроила, орэдэу,
Кто родительский дом без шитья и кройки оставила, орэдэу,
Ай-яя-ая-я — Ашая, орэдэу,
Ашаевых дом из чистого золота, орэдэу!
Золотую юлу кружиться заставь, орэдэу!
Мизинцем [с иглой] быстро орудуй, орэдэу!
Быстро и ловко шьет невестка моя, орэдэу.
Какова моя невестка, расскажу вам, орэдэу,
Полумесяц — ее кулон, орэдэу,
Золотом шит ее наряд, орэдэу,
Сурьмой наведены ее брови, орэдэу,

[illegible]ІитІур пцІэшхъуашъуа, орэдэу,	Ее бровей кончики — ласточки хвост, орэдэу,
[illegible]ашхьом дэчэрэзырэм укъеща, орэдэу,	Ласточкой парящий на тебе женился, орэдэу.
Укъэзыщэ кІалэм удэжъа, орэдэу,	С женихом тебе состариться, орэдэу,
Уигощэ ныожъыр огъашІуа, орэдэу,	Своих старушек — свекрух да обласкай, орэдэу,
Пщыпхъум игъэшІуагъэхэри бэдэда, орэдэу,	Золовку любит она безмерно, орэдэу,
Бэдэдэ цІыфхэр къекІуалІа, орэдэу,	Множество людей на свадьбу явилось, орэдэу,
Адыгэм иадыгабэр чІы чІэс, орэдэу,	Адыги, собравшись, седлают коней, орэдэу!
Си Даут кІэс къехьы къэкІожьы, орэдэу,	Даут мой [господин мой] возвращается с пленницей, орэдэу,
— КъэкІожь, сэІуи чэу бэрабэм секІуалІэ,	— Вернись! — говорю и к плетню подбегаю, орэдэу.
Хъанкъохэр шыхъо пчъэІум щагъашІо, орэдэу,	Ханычей у ворот почетом встречают, орэдэу!
ГощэгъашІом дариешхор теубгъуа, орэдэу,	Платком свекрови парчовым покрывают невесту, орэдэу!
Синысэ ипхъуатэ мытІэкІы, орэдэу,	Моей невестки сундук еще не открыт, орэдэу!
СтІэкІын сэІуи сэуджы, орэдэу,	Открою, говорю, и танцую, орэдэу!
Сызыфэуджырэр иджана, орэдэу, орэдэу, орэдэу [351].	Танцую ради ее платья, орэдэу!

Сундук, о котором идет речь в песне — это присланные родителями невесты принадлежности женского туалета. Раздать их во время свадьбы считалось знаком благополучия. В этом же ряду символических знаков, несущих определенную информацию об этносе, стоит и платье, «ради которого танцует золовка».

Песня сочинена от имени бабушки (не матери!), как и все остальные песни о невесте. В ней дается вся живописная картина шапсугской (западноадыгской) свадьбы, изобилующая множеством блестящих сравнений, эпитетов, параллелизмов, гипербол. Эта песня исполняется в обряде «Нысэ удж» (танец — удж для невесты), который справляется в женской половине дома. Род жениха еще не знает, кого привезли в невесты, каков ее характер. Тем не менее песней высказывают не просто пожелания, а утвердительно констатируют идеальный образ невесты. «Столь явное и красочное прославление новобрачной, — пишет Б.Х.Бгажноков, — а также всего хода свадьбы могло быть оправдано лишь в качестве колдовства — магического переноса в реальность упоминаемых в песне событий, свойств, признаков и т.п. В сущности это заговор невесты, призванный сделать ее такой, как поется, и тем самым обеспечить браку безусловный успех» [16. С. 69].

Третья песня зафиксирована нами среди турецких адыгов. Это наиболее полный вариант, вобравший почти все мотивы названных

выше типов песен о невесте. Но в ней есть еще одно примечательное свойство, отличающее ее от других вариантов: она регламентирует ролевые отношения в семье, наставляет невесту принять предписываемую адыгагьэ (адыгством) поведенческую модель. Возможно, какие-то конкретные детали типа «Іэкl зэтелъэу фэуцу» (руку на руку положив, в смиренной позе становись) — более позднего происхождения, но сама идея регламентирования поведенческой культуры в отношениях членов семьи — столь же древняя, как и обрядовая песня.

Как отмечено выше, турецкий вариант песни повторяет мотивы о красоте, стройности, благородстве невесты, идеальных качествах жениха, о танце «ради платья, сундука, серебряного пояса невесты» и т.д.:

Ох, оридадэр тиныса!
Пщыкъор къаджэм пчъэкъуахэми къоуцуа,
Гуащэр къаджэм Іакl зэтедзэу фэуцуа,
Пщыпхъур къакІом уемызэщэу дэзекІуа,

Ох, оридадэр тиныса!
Хъан ибын тепхъо шІын къыфахьа,
Къихьэ-нихьэм «гощэ щыс» ябгъаІуа,
Псы зыІорэм тыжьыныбжъэ фиокІа,
Зэ икІэгум кІыгьунишъэ къыбдежьа,
Зэ ежьэгъум тыгъэ-маз къыптехэ [88; С. 65–66].

Ох, оридада, наша невеста!
Деверь позовет, спрячься за дверь,
Свекровь позовет, руку на руку положив, [в смиренной позе] становись,
Золовка придет [если], неустанно обхаживай.

Ох, оридада, наша невеста!
Ханычи приносят тебе покрывало для шитья,
Приходящих «[величавая] княжна!» — сказать [заставляешь],
Воду просящим в серебряный кубок наливаешь,
Соберешься войти, сопровождающих сто отправляются [с тобой],
А отправишься — на тебе солнца и луны отсвет.

Таким образом, в песнях о невесте как наиболее действенные «прокламируются некоторые важные с точки зрения традиционной морали принципы и нормы взаимного обхождения с членами семьи. <...> являясь способом коллективного воздействия на новобрачную, песня очень мягко, неназойливо, в игровой форме вводит нового члена семьи в круг социально признанных, одобренных норм поведения» [16. С. 71]. Причем, как мы это увидели, нормой поведения считается самое идеальное, сопряженное с высокими категориями Добра, Красоты.

Остановимся еще на одной особенности песен, прокламирующих идеальную картину мира.

В песенной культуре адыгов существует целая серия смеховых песен типа «ЩырытІым» [344], песен-зэфэусэ (прений) Сатаней и Орземедж [56, ЦА/АГУ] и песен-сетований, как «Гуащэм итхьаусых» (Сетование княгини), где осмеивая, отрицая противоположные качества, утверждаются идеальные нормы поведения. Координата вертикали в данном случае выстраивается по принципу «Дэхагьэм уегьэины, емыкІум уегьэцІыкІу» (Красота возвышает, непристойность унижает).

В формуле очевидна бинарная оппозиция: красота — непристойность; возвышает — унижает. В «Сетовании княгини» перечисляются непристойные, с точки зрения традиционной морали, качества, которых и в помине нет в княгине, а значит, она соответствует статусу достопочтенной женщины. Тем не менее золовки требуют ее выдворения из семьи, на что и сетует княгиня:

Сидынхэр хэт яIэзэжъи фэсэхьыя,
Свое шитье разве я ношу какому(-нибудь) мастеру?

СиIахьэхэр къызэслъэшъулIэу сэкъощыеп,
Часть [пищи] свою со стола не стаскивала я.

Сищырхэр ныбэшъхьэ пцIанэу згъэзекIуеп,
Детям своим голопузыми не позволяла ходить,

СызекIоуи сищэ пэгуными хьэ хашъуеп,
Болтаясь [где попало], к моему ведру молока собака не прикоснулась,

Сыщысэуи типщ иунашъо язгъэшIыеп,
При мне о нашем свекре дурное сказать не позволила,

СфэшIэщтымкIэ фэдэ ныбджэгъуми сехъуапсэеп,
Способности свои [зная], друзьям не завидовала,

Сыхъуапсэуи сишъхьаныгъупчъэхэр къэзгъаджэеп,
Увлекаясь [мною], в мои окна никто не стучался,

Сыкъеджэуи тигъунэгъу яшъаохэр къэсэщэеп,
И не звала к себе соседского юношу,

Сыщылъэуи пчэдыжь тыгъэр къыстепсэеп [348].
И утреннее солнце [меня] в постели не заставало.

В каждой строчке зафиксированы отрицательные — с точки зрения традиционной морали — женские качества; значит, следует понимать, что идеальная женщина должна обладать совсем другими качествами.

Как видим, вся песенная культура адыгов ориентирована на выполнение самой главной функции — этической. Она призвана хранить и транслировать ту информацию, которая требует воспроизводства и поддержания традиций. Некоторая часть песенной культуры — колыбельные, песни невесты из свадебного цикла, некоторые из смеховых и песен-сетований — ориентированы на регламентацию определенной поведенческой культуры, на прокламацию, трансмиссию важных, идеальных с точки зрения традиционной морали нравственных качеств.

§ 2. Структура идеального образа, отражающего высокий статус воина — Героя

Утверждение в песне морально-нравственных ценностей как народно-философской концепции актуализируется посредством двух взаимообусловленных, взаимопроецированных образов: воина-Героя и женщины (достопочтенной матери, идеальной невесты, сестры, жены). Они являются центральными информационными единицами, вокруг которых выстраивается все информационное поле песни.

Это обстоятельство выдвинуло на первый план еще один исследовательский пласт — соотношение эстетического и этического начал в мужском и женском статусе песенной культуры адыгов.

Следует заметить, что в подавляющей части адыгских песен — в лирических, смеховых и особенно в историко-героических — параллельно развиваются мужская и женская линии. В центре историко-героических и колыбельных песен — воин-Герой, выступающий на фоне женщины. Но это тот единственно необходимый фон, который еще ярче высвечивает идеальные качества Героя. Женщина всегда фигурирует в песне, которая нередко сочинена от ее имени. Если же песня создана джегуако, то и в его текст бывают включены слова от ее имени. Центральный образ лирических песен — всегда женщина, но предметом ее сетований, ее душевных излияний, а в смеховых — объектом сатирических колкостей становится все тот же воин-Герой. Естественно, не в каждой песне обе линии получают равнозначное завершение. Но тем не менее, как показывает материал, особенность адыгской песенной культуры составляет обязательное присутствие обеих линий.

Проанализируем статус воина-Героя в историко-героических песнях, посвященных Русско-Кавказской войне как самом многочисленном и малоизученном цикле.

«Героическое в поэзии следует рассматривать, — пишет А.А.Ахлаков, — не только с эстетической точки зрения, но и как категорию этическую, так как «представления о совершенстве, гармонии, прекрасном, безобразном, возвышенном определяются не чем иным, как моралью того или иного этноса, группы. Именно в представлении о совершенном поведении одного и того же явления нравственный и эстетический идеалы сливаются воедино. В героическом подвиге идейность не может быть определена только как патриотическое служение народу (в смысле защиты его интересов) или как выступление чисто социально-классового порядка.

Эстетическое и моральное сознание близки тем, что обе эти формы общественного сознания есть оценочные формы, их назначение — оценить и выразить отношение к окружающему миру. Красота и добро трактуются народом как однопорядковые явления, они едины и неразрывны, так же как неразрывны злое и безобразное.

Доброе, хорошее — красиво; и наоборот, злое, коварное — безобразно. Добро и добродетель народное творчество воплощает в образах героев из народа. Что же касается зла, то оно, по народным представлениям, нечто отрицательное, вредное, античеловечное, и поэтому все народное творчество основывается на борьбе двух начал: добра — красоты со злом — безобразным.

В героико-исторических песнях такие противоположные моральные качества человека, как храбрость и трусость, выступают тождественными понятиями красоты и безобразия. Храбрость человека гор-

цами оценивается как наивысшее проявление красоты, соответственно трусость — как проявление безобразного.

Добывание славы героем, защита чести и достоинства, совершение подвигов во имя друзей и соратников — все это есть проявление героизма во имя утверждения нравственных идеалов народа, во имя утверждения и поэтизации идеальных для данной эпохи норм жизни человека и моральных устоев [9. С. 60–61].

А.А.Ахлаков также отмечает, что истоки героической традиции, отразившиеся и в историко-песенном фольклоре, «восходят к глубокой древности, о чем свидетельствует нартский эпос, в разных формах бытующий почти у всех народов Северного Кавказа.

Своеобразный культ героизма и воинственности, выработанный в их песнях в течение веков, как и в поэзии многих других народов, обусловлен конкретными историческими условиями.

Суровая жизнь горцев, полная внешних и внутренних опасностей и тревог, требовала от членов общества высоких боевых качеств, и народная поэзия, являясь мощным средством воспитания, воспевала и утверждала идеал мыслимого в данную конкретно-историческую эпоху героя» [9. С. 38].

В историко-героическом фольклоре адыгов многочисленны сюжеты, в которых утверждаются и идеализируются народные представления о мужестве, доблести, чести и о других высоких нравственных человеческих качествах. В совокупности эти сюжеты содержат обширный кодекс нравственно-этических правил, на которых, по представлениям адыгов, должно воспитываться общество и к которым должен стремиться каждый человек. По сей день в представлении адыгов историко-героические песни остаются в этом статусе, хотя они создавались как отклик на определенные события, как народная оценка их.

«Два качества прославили черкесов в истории, — пишет А.Мирзоев, — воинственность и благородство. Кавказская война, в силу ее специфики, внесла, без сомнения, определенные корректировки в отношение черкесов к традиционным установкам, правилам ведения войны. Даже тогда, в ущерб себе черкесы стремились быть верными тому духу рыцарской чести, который, по словам деятеля адыгской культуры XIX века А.-Г.Кешева, жил в их крови и отражался в их действиях» [186. С. 38] А.Т.Керашев тоже выделяет два качества, как основные в образе воина-Героя: «Храбрость почиталась одним из важнейших качеств адыгского воина, — пишет он, — а другим, не менее ценным, являлась щедрость, лишенная каких-либо условностей и границ. Одною рукою он брал, а другою отдавал первому встречному, обратившемуся к нему с просьбою, нередко эти люди ему бывали совершенно чуждые» [160. С. 180–181].

Опровергая представления некоторых российских историков об адыгах, как «самом хищническом, диком народе, не умеющем жить без разбоев и грабежа» [123. С. 54–79], А.Т.Керашев объясняет сущ-

ность адыгского наездничества и связанную с этим институтом природную храбрость как «результат естественного хода исторического развития, диктовавшего потребность к созданию особого аппарата людей — профессиональных воинов» [160. С. 178].

«Адыгское наездничество, — пишет он, — это не способ существования народа, а особый, феодальный по сути, механизм поддержания военной мобильности общества в условиях стабильной внешнеполитической напряженности в регионе. Наездничество, освященное нормами горского права и связанное с определенной системой воспитания воинов, выступало своего рода гарантом национального суверенитета адыгов. <...> Признание за адыгами и другими кавказскими народами искусства наездничества и духа воинственности отнюдь не дает достаточно оснований усматривать истоки конфликта с Россией в особенностях общественного строя горцев. (Как это делает М.М.Блиев — У.Р.) Истоки Кавказской войны безусловно лежат в колониально-экспансионистских замыслах и деяниях царизма» [Там же. С.182, 186].

Появление и развитие института наездничества у адыгов, как и у других народов Кавказа, в свое время было исторически обосновано А.-Г.Кешевым. «Условиями исторической своей жизни, — писал он, — географическим положением занимаемой ими страны все кавказские горцы призваны были развить исключительно начала военно-республиканских обществ, и все они, до известной степени, выполняли свою задачу. Но ни у одного из них военно-аристократические учреждения и воинственный дух не выработались в таких определенных чертах, не были доведены до такой полноты и совершенства, как у Адиге: племя это может быть названо по справедливости творцом и первым распространителем духа рыцарства среди прочих кавказских туземцев. Дух этот лег в основание его политического, общественного и домашнего быта. Им проникнуты насквозь его нравы и обычаи. Быть или не быть порядочным наездником, т.е. героем — было для всякого свободного Адиге почти равнозначительно вопросу о жизни и смерти» [161. С. 326–327].

Таким образом, сам институт наездничества и рыцарский кодекс «оркъ хабз», находящийся в его основании, являются «культурной моделью, созданной под сильным влиянием военизированного быта, характерного на протяжении длительного периода времени для общественно-политической жизни Черкесии» [186. С. 41]. Само общество поддерживало статус воина-Героя, идеализировало и пропагандировало рыцарский кодекс. И песня являлась наиболее действенной формой пропаганды, поддержки и прославления героизма.

А.Мирзоев, подчеркивая эту мысль, пишет: «Находясь в обществе, в котором храбрость прославляется и поощряется, а трусость порицается и наказывается, человек строит свое поведение в расчете на норму, которая принята в обществе, в его социальной сфере» [Там же. С. 40].

Итак, два качества: воинственность и благородство, прославившие адыга, воспеваются и в песнях. Они не просто констатируют наличие этих качеств, а шаг за шагом выстраивают их в целостную систему, высвечивая те или иные штрихи. Героические песни, посвященные Русско-Кавказской войне, продолжили и развили традиции эпической поэзии в создании героического образа. В частности, убедительней стал характер соотнесенности воина-Героя и его антипода. Оказываясь в одном информационном поле, они, как символы Добра и Зла, Света и Тени, еще ярче оттеняют друг друга.

Для адыга Герой — еще не тот, кто внешне силен и ловок. В первую очередь он обязан владеть военным искусством. Славу рыцарю приносили не только победы, но и его поведение в бою:

Нартмэ я Хьамырзэ гущэр, шыу зэкъо къали,	Нартовых Хамирз — одинокий всадник-крепость,
Ергьужъые Хьэзакъо гущэр чэтэзэкъо рыуи [354].	Ергужиевых Хазаку одним мечом орудует.

— так поется в песне о Гостагаевской битве («Остыгъэ къалэ иорэд»).

В песнях об Альджериеко Кущукупще подчеркнут общественный статус воина-Героя. Он обязан не только быть мужественным, но и уметь организовывать, «водить отряды в места (опасные настолько!), откуда никто не возвращается» [307. С. 108]. А когда воины собираются в наезд, «гонца за кем посылают» (Шыу джакIор зыкIэлъагъакIор), тот и является самым храбрым из воинов.

Одним из популярнейших героев героических песен является Тугужуко Кызбэч, известная историческая личность, воин-предводитель:

... Ибзашъхьэ щымыут,	Его тетива никогда не срывается,
Къызбэч чэтэрыо икIас.	Кызбэч мечевой бой любит,
Ипыйхэр лъэгуанджэкIэ реуты,	Своих врагов он на колени повергает,
Ипыйхэр отэкIыIу ирефы.	Своих врагов за Утачук прогоняет.
Дзэшхом къафэгъэщынэрэп,	Войско огромное его устранить не может.
ЛIы гьэщынэгъуай...	Муж неустрашимый он.
Зышъо зэмыкIокIыжь,	В лице он не меняется,
ЛIымэ адэжькIэ Аслъан...	Среди мужей он — лев!
Аслъаныр кIапсэкIэ къегъашъо,	Льва веревкой заставляет танцевать,
Къэзэкъышъор зэгозыут...	Казаков разбивает...
ЗыжакIэри Аслъаным ысэку,	Борода чья — льва грива,
Зэогъуми зэрамыкужь...	[После] одного удара чьего
[326].	Более не смеют [противиться].

Песня четко наделяет каждого воина определенной манерой поведения в бою: один из пятнадцати всадников Тфитщалевых — «опора в бою» (заом ыблыпкъ), без него невозможно организовать бой, так как все, не имеющее опоры, рушится. А Картаноковых Бечмиз (Фэрзэпэ заом иорэд) «растягивает всадников, как веревку» [14, ЦА/АГУ].

Это было особое искусство, к которому и конь должен был быть приучен: заставляя врага пуститься в погоню за собой, воин «растягивал» отряд в длинную вереницу (похожую на веревку), затем возвращался и легко одного за другим «снимал» всадников.

В «Абадзехской походной песне» поется:

(о) конэ къопитIу (гущэр, ра) къы зэкъуредза,	(О) своего седла две луки [он] (гуща, ра) связывает,
(Ра) шышъхьэзэкъуадзэкIэ къы дэзэрэщы гущ [296. С. 63].	(Ра) в конной схватке [из крепости] выносятся (гуща).

На такое способны только самые храбрые. Пятнадцать всадников из аула Тфитщаль воспринимаются настолько грозной силой, что неприятелю они кажутся отрядом в две тысячи единиц. Такое преувеличение — не просто плод художественного вымысла. Оно, оказывается, имеет реальную основу. История песни объясняет этот факт своеобразной военной хитростью: каждый воин в отряде, останавливаясь на привал, специально разжигал пятнадцать костров. На одном месте образовывалось 225 костров. За сутки отряд успевал «организовать» несколько подобных привалов. Враг, ходивший по его следам, ужасался «многочисленности» отряда и вынужденно отступал [37, ЦА/АГУ]. О нем же в другом варианте песни говорится:

Тфыщэлъэ шыухэм	Всадники Тфитщалевых
Инэралым идрагуниир	Генералов восемь драгунов
Зэрэзэтесэу къахащ,	Верхом на лошадях пленяют,
Къумалыжъэу дзэхэр зезыщэрэр	Предателя, отряды ведущего,
ИсэмэгубгъукIэ рахьых [307. С. 91; 744].	Влево [с коня] скидывают.

Интересную деталь мы обнаружили в песне о Шеретлуковых, указывающую на одно из правил ведения боя:

Чэчэнэу уипкIэгъолэшхор	Чечен, твой белый конь славный
Гопышхом къытфеогьалъ,	[Через] огромную пушку перепрыгнуть [заставил],
ШэрэлIыкъомэ я Мыхьамэт.	Шеретлуковых ваш Магомет.

В поисках значения «через огромную пушку перепрыгнуть» мы выяснили, что адыгские всадники приучали своих коней перепрыгивать через летящее пушечное ядро.

Совершенно особое значение приобретает поведение воина-Героя в бою, ведь славу рыцарю приносила не только победа, но и его умение вести себя в конфликтной ситуации. «Мотивация поведения включала уважение к противнику, собственное достоинство, гуманность, причем предполагалось, что противник ответит тем же самым. Весь этот комплекс предполагал предоставление сопернику по возможности равных шансов» [186. С. 40]. Это, конечно, было одним из

трагических заблуждений. Тем не менее, черкесы, как пишет А.Мирзоев, стремились быть верными духу рыцарской чести. «Каждый знатный воин думал не только о красоте своего подвига, но и о достойной смерти. Поэтому ему не безразлично, от чьей руки он погибнет, желательно, чтобы это был такой же храбрый, достойный рыцарь» [Там же. С. 38]. Свидетельство тому — отсутствие в героических песнях выражений, сколь-нибудь унижающих достоинство противника. Напротив, чем более сильным показан противник, тем убедительнее выглядит победа Героя. Мотив уничижения врага появился позже, в «новой» песенной культуре, в особенности в песнях, посвященных Великой Отечественной войне.

Другим важным элементом в статусе идеального воина является оппозиция Герой-антигерой. В одной и той же песне с одинаковым усердием прославляется настоящий Герой и порицается трус, предатель. Герой на фоне антигероя приобретает дополнительную яркость, правдивость. Создателю песни достаточно бывает только назвать имя антигероя в песне, чтобы общественное мнение сработало эффективно. В этом смысле песня выступает мощным средством организации, распространения и поддержания как положительного, так и отрицательного общественного мнения. Ф.Ф.Торнау писал:

«Люди, подобно Аслан-Гирею и Джансеиду, искавшие завладеть народным мнением и занять степень военных начальников в борьбе против русских, имели обыкновение, задумав какое-нибудь важное предприятие, посылать по краю сперва этого рода импровизаторов (речь идет о джегуако — У.Р.), которые, прославляя их ум и дела, увлекали за ними народ. Певцам принадлежало, кажется, исключительное право рассказывать подвиги черкесских героев: сами они никогда не говорили о них. Черкесы, храбрые по природе... в высшей степени пренебрегают самохвальством» [227. С. 32]. Как видим, песня способна была в равной степени и прославить, и ославить, настолько велика сила художественного слова.

Как «быть упомянутым похвалою в песне считается лучшей наградою» [220. С. 136], так быть упомянутым хулою в песне равнозначно было смерти, забвению в веках:

Къэрэбгъэ джанэр	Труса рубашку
Лъэхъэтыгъу яунэ щарэбз,	Тлехатуговых в доме [пусть] раскроят,
Езыгухэ яунэ щарэд,	В Езыговых доме [пусть] сошьют,
Дахъу Бракъым щышъулъэжь	На Даху Брака наденьте.

[67. Ч. II. С. 64].

Единственной песенной фразой, одним символом (рубашка труса) три рода (Тлехатуговы, Езыговы, Даху) остались в народной памяти в статусе антигероя. Ни последующее проявление мужества, ни даже смерть не способны были стереть из народной памяти такой позор. Разве что адекватное по художественности слово (песня), сочиненное

в адрес все тех же антигероев, могло вернуть им в глазах народа былую славу.

В разряд антигероев попадали не только те, которые трусливо пытались избежать открытого боя, кто «спиной, а не грудью принял пулю», но и те, кто нарушил адыгэ хабзэ. Самым большим позором для воина считалось оставить сраженных друзей на поле брани:

«ХьэтIохъушъыкъоу лIы фIыцIэжъ фагъуэ,
Гощэнагъор зытепыхьэн,
Зыбгъазэрэ зы щэр къахэбдзэркъэ,
Зебдзыхрэ хьэдэр нэпштэжьыркъэ» [296. Т. I. С. 68–70].

Хатакшоковых черный муж недобрый, бледный,
Кого Гошенаго [пусть] оплачет,
[Хоть] бы повернулся и одну пулю выпустил,
Спрыгнул бы и тело подобрал!

Так упрекает князя Хатахшокова в малодушии и трусости его оруженосец Пшимаф Шурдум. Не проявить заботу о павшем считалось таким большим позором, что существовала целая система защиты воина и после смерти или ранения, о которой знал каждый и обязан был уметь, в случае необходимости, воспользоваться ею. (В каждом отряде находились два всадника-санитара, в обязанности которых входило следить за ходом боя. Как только кто-то из сражающихся оказывался выбитым из седла, всадники-санитары, не спешиваясь, на скаку подхватывали его и выносили с поля боя. В случае отсутствия санитаров в их роли обязан был выступить каждый воин. Этому ремеслу обучали как самих воинов, так и коней [88; С. 36–37]).

Одним из показателей высокого статуса воина-Героя являются особые обычаи и ритуалы, которым он всегда следует. О них широко повествуется в «Тфытщэлъэ шыумэ яорэд» (Песня о Тфитщалевых всадниках), где подробно описаны поведение Героя-всадника, скачущего с поля боя, характер распоряжений старшего из рода Пцашевых о раненых и убитых, обряд оплакивания героев, ролевые отношения членов семьи и друзей погибшего в этой ситуации:

ХьагъукIэм ищхэпсым ра IэкIэмыкIыны гущэуи жъугьэпыта.
Доулэм ихьадэр ра лэгъунэ лые гущэми ешъухьылIа.

Ра, кьащэгьэкIитIумэ ялэгъунапчъэхэр фэшъушIыжьа...
Янэжъ гумахэ ныIэпышъ, ушъыекIо пытэри фэсшIыщт.

Доулэм иIэшэ-шъуашэхэр ра ищэнты пашъхьэ гущэми ратэкъуа.
Зырагьэтэкъохы гущэшъ, иныбджэгъу шъао гущэмэ агьае [37, ЦА/АГУ].

Хагуча [раненого] перевяжите крепко,
Доулэ [убитого] в лагуне (комнату) отдаленную (гущэ) отнесите.

Ра, двери комнат двух невесток закройте,
К матери старой, чье сердце слабое, уговорщиков крепких приставлю...

Оружие Доуля складывают под него,
Спешившись (гущэ), друзья (его) оплакивают.

Таким образом, высокий статус воина-Героя складывается из множества факторов, каковыми являются: миниритуалы, обычаи, организованные вокруг него; отношение женщины к Герою (какую позицию она занимает в песне: воспевает или хулит его); поведение в бою и отношение к противнику.

Исследование историко-героических песен позволяет воссоздать многие институты, связанные с военным искусством, с обрядом оплакивания и похорон Героев, а также с изучением социального, общественного статуса воинов, ролевых отношений в семье и т.д., до сих пор мало исследованных или вовсе не зафиксированных в адыговедении.

Песня также может стать одним из источников изучения имен и историй реальных участников военных конфликтов, в частности, Русско-Кавказской войны.

§ 3. Способы и формы утверждения нравственных идеалов в песне. Престижность имени как символ нравственной состоятельности Героя

Судя по материалам, привлеченным к исследованию, исключительная роль в утверждении самых высоких морально-нравственнных качеств принадлежит песням, в которых упоминается большое число имен (женских и мужских) людей, оставивших заметный след в истории адыгов. Порождающей основой подобных песен является престижность имени в адыгской картине мира.

О высоком общественном статусе всего, что связано с именем, также свидетельствует наличие в фольклоре адыгских народов множества паремий типа: «ыцIэ фэдэ ышъхь» — имя, что голова (т.е. его имя достойно его), «цIэрамыIожьэу къэнагъ» — «по имени не называемым остался», — недостойный поступок лишил человека доброго имени, т.е. сам человек наложил на собственное имя вербальное табу; «цIэм реуты», или «цIэр мао, шъхьар реуты» — имя бьет и снимает голову — так говорят в ситуации, когда образ жизни не оправдывает высокой семантики, заложенной в имени. В аналогичной ситуации используют и паремию: «ыцIэ егъэхьаолые» — имя свое делает бессмысленным, бесполезным.

В паремиологической системе адыгов существует и другая серия пословиц, связанная с определенными именами: «зэт-зэIэхыжь Хьакъэрэжъ ягуащ» — отдает и забирает, [как] жена старого Хакара — так говорят о непостоянстве действий, чувств, мыслей человека; «ХьацIацIэ и Джыракъые кIуакI» — [как] поход Хацаца в Джерокай, — о человеке, который не знает, зачем что-то делает; «Хъуратыкъо илэу фэдэ хъугъэ» — [как] поросенок Хуратыко исчез, в наследство ничего не оставил — в тех случаях, когда человек приходит в состояние полного интеллектуального, финансового, экономического банкротства; «Бэгь махълъэ Бэгь чэм зелъэгъум, бгым дэкIы-

жьыгъ» — Баговых зять [когда] увидел корову Баговых, кинулся за гору — так говорят о тех, кто нарочито старательно начинает соблюдать обычаи. Во всех паремиях такого типа собственное имя становится нарицательным, акцент с имени переходит на ситуативный контекст, в котором имя функционирует.

Что же касается песен, то наблюдается два уровня объективации в них престижности имени: маркировка человеческой сущности индивида через включенность его имени в контекст определенной песни (величальной или хулительной). К этому типу песен следует отнести «ЦIэус орэдхэр» — песни, которые поются во время обряда наречения новорожденного именем. Эти песни типа «очистительных» — их сочиняют от имени определенного лица. В таких песнях перечисляются два противоположных типа имен: людей, прославивших себя и свой род подвигами и добрыми делами и унизивших себя и свой род недостойными поступками:

Быракъым фалIэрэр — Нэбзыф,
ЛIы фэмыежьыр — Бирамхъан...
Дэхэнэпэфыр — Гуаго...
ЛIыгъэ кIэхъопсыр — Мэлахъу,
Былымхэгъахъор — Джамболэт.
[38, ЦА/АГУ].

Знамени кто жаждет — Нэбзиф,
Мужа кто отвергает — Бирамхан...
Красавица светлоликая — Гуаго,
О подвигах кто мечтает — Малах,
Богатство кто умножает —Джамболет.

Как видим, каждое имя в песне сопровоождается характеристикой. В некоторых вариантах дается только перечисление имен — такие песни позже перешли в разряд детских считалок [413. С.23]: «ЛIыжъым ыкъу, Дунэкъай, Къаймэт, Къайтат, Тыгьужъый, Ламжъыт, Хьахъу лъащэ, Лъэщэмызэ, Мызэбэч, Бэчкъан, Къаншъау, Шъэолыхъу, ХъорэлI, ЛIымаф, Папыщэгу, Ошъогуан» [38. ЦА/АГУ].

Первая строка песни начинается словами: «Сын старика», дальше перечисляется пятнадцать имен, из которых каждый может выбрать понравившееся.

Таким образом песня предоставляла возможность выбора, подсказывая, с одной стороны, имена, ассоциирующиеся с достойным будущим ребенка и его счастливой судьбой, с другой — имена, способные обезличить и даже навлечь на дитя и род беду.

Перечисление имен в песне

Перечисление собственных имен в народных песнях, сочинение песен от имени известных лиц способствует, в первую очередь, сохранению и трансмиссии имен достойных людей и их историй. Существует специальная форма песен, призванная наилучшим образом выполнить эту функцию — «лIыбэ орэд» — «песня о многих достойных мужах». В других случаях перечисление имен в песнях также становится способом осмеяния или величания целых групп людей, т.е. своеобразным определителем адыгской ментальности.

Имена, функционирующие в величальной песне, остаются в народной памяти как символы идеального. Имена же, попавшие в смеховую, хулительную песню, никто не способен ни оправдать, ни «очистить». Единственной силой, способной восстановить доброе имя, является песня, по художественным достоинствам равнозначная той, которая ославила человека. Перечисление имен персонажей — традиционный и излюбленный прием в песнях разных жанров — в героических песнях о многих мужах (лIыбэ орэдхэр), в нартских пшинатлях. Так Лащын, героиня нартского эпоса, отвергая всех великих нартов, которые ее сватают, связывает с их именами их самые характерные черты, иногда весьма неприглядные в смеховых песнях, детской поэзии:

Дагъэр инэкIум къыревыкIри,
И пшъэм мэлхьэпIацIэр кIэрымыкIи.
Нартхэ Амыщыжьри си псэлъыхъукъэ

Бэрэ къыслъыхъуами сыхуэмейкъэ
[296. Т. I. С. 213–218].

Жир из его щек выступает,
Его шею овечьи клещи не покидают,
[Из рода] нартов Амыш могучий — мой жених,

Сколько б ни сватал, его не хочу.

«ЛIыбэ орэд» (Песня о многих мужах) — один из самых популярных жанров песенной культуры адыгов. Эти песни в основном посвящены историческим событиям, знаменитым походам и сражениям. «Композиционно такого рода песни, — пишет З.М.Налоев, — относительно однородны: величальные формулы, посвященные нескольким героям, плюс некоторые сюжетные элементы с минимумом информации о событии, связывающие произведение с комментирующим его преданием» [190. С. 14].

Основной информационной единицей в этих песнях становятся имена героев. Само их перечисление уже несет определенную информацию: в первую очередь подчеркивается престижность имени в этнокультуре адыгов; иногда перечисление имен в одном ряду (позитивном или негативном) сообщает о характере ситуации гораздо больше, чем развернутый сюжет.

Представляется необходимым подробнее обосновать тезис об определяющем, характеризующем ситуацию методе перечисления имен в ряде песенных жанров — как героических, так и лирических, и смеховых. Следует, на наш взгляд, четко разграничить типы перечислений: как жанрообразующий признак (в кебжече, например) и как художественный прием, используемый в определенных песнях, несущий определенную информацию о ментальности, о морально-нравственной природе жизнедеятельности этноса.

Типичную для жанра «лIыбэ орэд» (песня о многих мужах) структуру перечисления имен с краткими, но выразительными характеристиками героев имеет «Песня о Бзиюкской битве». В 59 строках одного из ее вариантов перечислены имена 22 воинов — и Героев, и антигероев:

I. Хъуарэ гущэр щэджэ къябгъэди, Нэджыдэр хьадэджэ къябгьэджи, — Батэкъо Пщыкъуй.	1. Хуару (коня) твоего пулями прошили, Нэджиду (балку) трупами усеял, — Батоко Пшикуй.
2. Чэрэчэоу щыгьы гущэхэри пшъэп Іэхъуба, Зыщымыхъужьырэм тикъал, — Бэрзэджыджэ Едыдж.	2. Чэрача на нем широковоротая, Когда нам трудно, наша крепость, — Берзеджа Едидж.
3. Ишхонч кІэкІитІори егьао гущэба, Хьагъуры зэшитІори еукІы, — Ешыгоо Есэнджэл.	3. Из своих двух пистолетов он стреляет, Хагуровых двух братьев убивает, — Ешугууа Есэнджел.
4. ИсабыитІухэри лъэрычъэ гущэба, Ар ихьакІэщыпчъэри фашІыжьы, — Хэусэкъо ЗекІорыешку!	4. Его два малыша только бегать стали, [Ар] в твоей кунацкой дверь навеки закрыли,* — Хаусоко Зекорей.
5. Къодэмыхьэ гущэхэри егъапъэ гущэба Хьадэмэ ялъэзэ мэзао, — Джэджэкъоджэ шъуи Мырзэбэч!	5. Кодамыха (коня) прыгать он заставляет, Через тела перепрыгивая, сражается, — Джеджиковы, ваш Мирзабеч.
6. Ыкопкъышъхьэ гущэми щэ хэлъы гущэри, Шы сэкум хэлъызэ мэзауи, — Асэкъалэкъоджэ Пщымаф. [296. С. 248–249].	6. В его бедре (гуща) пуля сидит, На гриве коня лежа, сражается, — Асакалоко Пшимаф.

Как видим, каждая песенная строфа посвящена одному герою. Отдельные штрихи к портрету, величальные формулы, которыми характеризуются герои, создают общую картину сражения, а самое главное — фиксируют для потомков имена действительных участников событий.

В героической поэзии других народов, в частности, в фольклоре народов Кавказа, а также в курдских, украинских, русских героических песнях, которые мы просмотрели, подобного явления не обнаруживается [293, 294, 298, 299, 301].

Например, в русских народных песнях о крестьянских восстаниях Разина и Пугачева не называются имена воинов, сопровождавших главных героев. В песне о Стеньке Разине (118 строк) речь идет о «добрых молодцах», чьи имена остались неизвестными:

Хорошо была лодка изукрашена,
Пушками, ружьями была изуставлена,
Молодцами была изусажена,
На носу сидел атаман с ружьем,
На корме сидел есаул с веслом, — [301].

Как видим каждый народ слагает песни и выбирает для них форму, средства и приемы в соответствии со своим миропониманием и со своими художественными традициями.

---

* Т.е. в дом пришел траур.

Как и героические, смеховые песни включают множество имен — обычно людей, заслуживших народное порицание или незаслуженно обвиненных и названных в песне с целью опорочить их в глазах современников.

Так, в песне «Цырац» названы имена:

«Илъаи лъапшъэкIэ зэрехьэ гущэмэ,	Свои гамаши сафьяновые на голени носит,
Хьайнапэр къехьышъы къэкIожьы гущэмэ,	Позор приносит и возвращается, гущэ,
Айдэмыр пакъи.	Айдамир курносый.
Гургурыжь гущэр пфагъашхэ гущэмэ,	Индюшку для тебя кормят, гущэ,
УшхэнкIэ у Болэтыкъо гущэмэ,	Ведь ты как Болотоков, гущэ,
Хьатыукъо Урысбый».	Хатуов Урысбий.
[307. С. 114–115].	

В песне «Мэзгуащ» по этой же схеме перечислены другие имена:

Хьакурынэу мы Хьатэошхо гущэми	Хакуринов этот Хатау большой, гущэ,
Пчъаблэр къыречы,	Дверной косяк ломает,
Зинасып пычы фэхъугъэ гущэри	Счастье чье сломалось [укоротилось], гущэ,
ТIатIрыхъу Шъхьаб.	Татрухов Шхаб.
[307. С. 118–119].	

По этому же принципу построены песни «Каракамыль», «Щырытым», «Колен». Хотя эти песни сочинены по иному поводу, в них использовано перечисление имен с тем, чтобы объединить проявивших себя в неэтикетном поведении, причастных к ситуации, описанной в песне (непричастные, но уличенные хоть в чем-то плохом тоже могли попасть в песню).

Как видим, имя, как лакмусовая бумага, высвечивает достоинства (если оно принадлежит известному воину-Герою) или недостатки, (если его носит хоть раз уличенный в трусости и неблагородстве) всех, названных в одном информационном поле песни. Доброе имя возвеличивает, опороченное низвергает как самих носителей его, так и тех, кто оказался рядом с ними. Таким образом, перечисление имен, включенность их в контекст определенной песни (величальной или смеховой) маркирует сущность человека, его менталитет.

Престижность имени, как отмечалось выше, объективируется так называемыми «отыменными песнями» (зыгорэм ыцIэкIэ усыгъэ орэдхэр), сочиненными от имени определенного лица.

Прежде чем мы определим признаки, объединяющие эти песни в одну группу, обратим внимание на следующие моменты:

– к какому типу творчества следует их отнести?

– кто их автор —тот, от чьего имени они зафиксированы в фольклоре, или джегуако, кому была заказана песня?

В этих песнях, как и в целой системе песенных жанров, закреплены, по определению З.М.Налоева, два типа отношения к творчеству:

«монтирование» и сочинение. Монтирование (орэд зэхэлъхьан) — это «способ создания нового произведения из готовых традиционных клише — универсальных мотивов, формул, образов. <...> Способ монтирования можно определить как максимум универсалий при минимуме находок. Этот тип творчества древнее и предшествует второму, который можно назвать сочинением (орэд усын). Его можно определить как максимум находок при минимуме клише» [44. С. 82]. З.М.Налоев считает, что это деление условно и что «монтирование не обходится без творческих поисков, но оно ближе к импровизации, а сочинение также не обходится без клише, но последнее ближе к литературному типу творчества, т.е. авторское начало здесь выше» [Там же]. Адыги традиционно используют оба термина почти одинаково: «монтирование» (орэд зэхэлъхьан), и сочинение (орэд усын), что говорит о продуктивности обоих типов творчества.

С вышеизложенным связано и определение (тоже условное) авторства песен. Песни типа «Мерэм игъыбз», «Кызыу иорэд», «Къэсэй иорэд», «Адам иорэд», «Купли иорэд» созданы способом «монтирования» готовых клише и известной мелодии. Даже по структуре они уподоблены традиционным. Эти песни приурочены к конкретным событиям. Более того, очевидцы событий, о которых в них повествуется, — реальные люди и к моменту создания песен были живы. История песен иногда до мельчайших подробностей сохранила информацию об их сочинителях.Так, Казанокова Купли, героиня и автор песни «Купли иорэд», и Хутыз Ханмелеч, сочинившая о своей сестре плач «Мерэм игъыбз» (Плач о Мерем), с которыми общалась автор данной работы, поведали историю создания этих песен. Ни та, ни другая не относились к числу джегуако, призванных в силу природного таланта быть сочинителями. Лишь определенная экстремальная ситуация (смерть сестры одной и запретная любовь другой) вызвала к жизни эти песни. Исповедная форма обеспечила им долгую жизнь.

Чаще всего песня сочинялась профессиональными джегуако либо по заказу, либо по собственной инициативе. В трудах адыгских просветителей XIX века мы находим неоднократные упоминания об обычае адыгов заказывать джегуако сочинение песни по какому-то случаю. В подавляющем большинстве случаев это народные певцы, в особенности оседлые, сочиняли заказные песни за определенную плату (серебро или обговоренное количество голов скота). Заказными могли быть и колыбельные, и венчальные песни для невесты, и героические (о погибших на войне), и песни-плачи на смерть близких людей, и.т.д. Иногда женщины заказывали песни-сетования на свою несложившуюся судьбу. (О таких случаях поведали нам современные сочинители народных песен К.Схакумидов в Адыгее, Д.Бырс в Турции и др.)

Чтобы выполнить заказ наилучшим образом, джегуако использовали такие художественные приемы, которые максимально правдиво

могли описать ситуацию. Одним из таких приемов стало сочинение песни от имени человека, заказавшего песню (обычно он и был главным героем события).

В песенной культуре адыгов можно выделить пять типов «отыменных песен»:

— от имени мужчин (мужские песни);

— от имени женщин (женские песни);

— песни, сочиненные от имени субъектов определенных обрядов («Блэнапщэм иорэд» — «Песня укротителя змей»), («КIэпсэрышъомэ яорэд» — «Песня канатоходцев»), («Iазэм иорэд» — «Песня целителя») и т.д.;

— от имени животных («Хьарэм иорэд» — «Песня вола»), («Щынджые быгьужъым иорэд» — «Песня о шинджийском бугае), типологически близкие к ним бырсовские (Турция) «Жалобы» (рыбы, косы);

— от имени неодушевленных предметов («Пхъэр мэхасэ» — Песнь о дереве), («Щэмэджым итхьаусых» — Жалоба косы) и т.д. Последние три типа отыменных песен подробно освещены в нашей монографии [88. С.133–156]. В данной работе характеризуются первые два типа песен: мужские и женские.

Мужские песни

К этому типу относятся сотни лирических песен-плачей: «Бэгъ Алый игьыбз» (Гыбзэ Алия Багова), «Жьамболэт игьыбз» (Гыбзэ Джамбулата), «Адыиф», «Борэжъым итхьаусых» (Сетования старого Боры) и др. Возникновению данного типа песен способствовало открытие личности в поэзии адыгов, которое интенсивно распространялось и углублялось.

«Наряду с возникновением социальной сатиры, — пишет З.М.Налоев, — углублением медитативного начала и общественных мотивов в аллегорических песнях, выделением прастихотворения из песенного синкретизма, освоение лирики было серьезнейшим обогащением поэтики джегуако, подготавливающим возникновение новой более высокой эстетики.

Освоение лирики, языка субъективных образов адыгскими джегуако означало, что мужчины заметили в себе, наряду с богатырским, героическим началом, и духовное. Они стали прислушиваться к эмоциональной жизни сердца» [43. С. 78].

Мужчины пели не только о любовных страданиях, как в песне «Адыиф». От их имени сочинялись песни с социальными мотивами. Показательна в этом смысле песня «Сетование старого Боры».

Своим содержанием и поэтикой, как замечает З.М.Налоев, она противоречила строгому этикету героической песни, согласно которому рыцарь не мог петь о себе, о своих подвигах или страданиях, ибо это считалось несовместимым с его обязательной скромностью.

О нем должны были петь другие, главным образом народные поэты — джегуако. А «Песня старого Боры» была «песней о себе» [43. С. 82].

По преданию, старый Борэ был некогда известным воином — наездником. У него было две жены. Сын от старшей стал ходить в походы, и отец перестал выезжать. Младшая жена, решившая погубить пасынка, придумала хитроумный план, в результате которого старик ночью убивает своего сына, думая, что убивает врага. Несчастный отец с горя решил наказать себя и замуровал в подземелье, но и это не решило его проблему. Тогда он сочинил песню, в которой, исповедуясь перед людьми, рассказал правду о случившемся:

Адэмыемэ яунэ о сызэкIом, гущэти,
— ей,
Сезэщымэ щэжъ мыгъоми сеупс,
Сищэ псахьыгъэхэри мыохъу.
Сищэ псахьыгъэхэри мыохъути,
Зытафэ гущэхэри, о, мыхъужь.
Пчыхьашъхьэ къэсми, ра о, къадж,
Къаджэрэми пIалъэри, о, къысфешI.
ПIэлъэшIыгъуищыри, о, блэзгьэкI.
Ойра-ойра рэдэ, гущэти!
— Уигугъоу ашIырэми сыкъекIу.
Уигугъоу ашIырэми сыкъекIути,

СыкьыызэрэкIоуи ушэсэу услъэгьуеп!

— А, ыIорэми сыкъигьэгубжи,
Сищэмрэ сибзэмрэ зэдаслъхьэ гущи,
СекIэрыкIэ гущэуи сэшэс.
Хьарамы Iуашъхьэм сызекIум,
Ойра-ойра, рэдэ гущэри!
Нэфышъэ жъуагьомкIэ о, сызэплъэм,

Шыу куп гущэри къэлъагъу,
КIэсы зыIыгъыми естIупщ,
КIэсы зыIыгъыми, е, естIупщ
гущэти,
Пщэсэуи, джабгьумкIэ рехьых.
Ойра-ойра, орэда гущэ,
ШъхьашIохы гущэми, е, дезгъажьэ
гущэти,
Нэбэ набэуи къысэплъ,

Ой-ра, орэда, гущэти,
Сеплъыжьыпэ гущэмэ — скъо
закъу!
— Борэжъ мыгъор, сыд мыгьоми о
укъехь гущэти?..
— Ныбжь гущэ сиIэти сыкъакIу...

К Адамиевым в дом, когда я приехал, (гущэ),

Станет скучно — палочки, о горе, строгаю,
Мои стрелы каленые промаха не знали.
Мои стрелы каленые промаха не знали,
[Поэтому] в кого попадали, тот не выживал.
Каждый вечер (ра) кто-то меня зовет.
Зовущий встречу назначает,
Три встречи я пропускаю.
Ой-ра, ойра, рэдэ, (гущэ)!
— Слава о тебе пленила меня,
Слава о тебе пленила меня [когда я вышла
замуж],
Однако с тех пор седлающим коня я тебя
не видела!
— Ее слова меня рассердили и
Свои стрелы и свой лук взял, (гущэ),
Покачиваясь, гущэ, оседлал коня.
На Харам-гору, когда я выехал,
Ой-ра, ойра, рэдэ, гущэ!
По предрассветной звезде (о) [когда]
посмотрел,
Группа всадников (гущэ) показалась.
В того, кто пленника вез, [стрелы] пустил.
В того, кто пленника вез, [стрелы] пустив
(гущэ),
Облаком направо его сшиб.
Ойра-ойра, орэда, гущэ,
Снять ему голову (гущэ) я приготовился,

Большими печальными глазами он на меня
посмотрел (гущэ),
Ойра-ойра, орэда, гущэ,
Я вглядываюсь (гущэ) — это мой сын
единственный!
— Бора старый, о горе, что тебя сюда
привело?
— Я много жил [поэтому] и приехал...

Борэжъ гущэр къо зэкъо укIыжь,	Бора старый (гущэ) единственного сына убийцей стал,
Борэжъ гущэр пчъэблэ ичыжь	Боры старого (гущэ) дом рухнул!

[353].

«Песня старого Боры» имеет форму исповеди, потому что герой поет о себе. В ней главное внимание сосредоточено не на традиционном предмете гыбзэ (о погибшем обычно сочинялась героическая песня-плач, в которой восхвалялись доблести покойного и оплакивалась его гибель), а на подробном описании происшедшего с тем, чтобы правдиво рассказать о своей невиновности в пролитии крови сына.

То есть песня призвана оправдать, отвести подозрение от человека. З.М.Налоев классифицирует такие песни как *очистительные*. «Очищение, о котором идет речь, носит этический характер, — пишет З.М.Налоев, — герой очищается в песнях этого типа только от того, что согласно рыцарскому кодексу адыгов («адыгэ хабзэ») считалось пороком, скверной, от того, что вызывало порицание, враждебное отношение со стороны общества» [43. С. 88]. Этот тип песни несет в себе и очень важную информацию. По определению З.М.Налоева, «очистительная песня предполагает существование в средневековом адыгском обществе представления о несовместимости песни с ложью. Песенное слово — это слово правды, оно передает события и факты так, как было в действительности, фиксирует, но не интерпретирует их. То, что рассказано в песне, не может быть ложью. Без такой веры в искренность песни, в ее природную правдивость не могла бы возникнуть очистительная функция песни. С одной стороны эта вера в песенную правду генетически родственна вере в действенную силу песенного слова, столь характерную для древних трудовых, целительных, обрядовых песен. Она родственна вере в правдивость нартских эпических песен. С другой стороны, вера в правдивость очистительной песни предшествует культу фактической правды в историко-героической песне, той былевой правде, которая лежит в основе исторического жанра в фольклоре» [Там же. С. 89].

Таким образом, под воздействием такой песни герой предстает перед миром оправданным, «очищенным» от позора, подозрений, клеветы, обвинений и т.п.

Мужские песни, как и женские аналоги, выполняют основную функцию — «очистительную».

Женские песни

Появление женской линии в песенной культуре адыгов не было случайностью. Оно было подготовлено предшествующим постгероическим периодом, когда предметом поэзии стали осознаваться не только беззаветная храбрость и героизм, но и внутренний мир и чувства человека. Это время совпало с появлением песни-плача гыбзэ

Гошегаг, расколовшее, как пишет З.М.Налоев, вековечное молчание женщины [43. С. 63]. Она принесла в художественную культуру адыгов новое эстетическое качество, которое породило новый тип песни. «Она получила широкую популярность в народе и вот уже третье столетие живет активной эстетической жизнью» [Там же. С. 65].

В данном случае уместен вопрос: как стало возможным появление подобной песни в условиях столь могущественной регламентирующей власти адыгэ хабзэ, как «неприличное излияние чувств Гошегаг и других женщин приняло и сохранило сознание народа, который выступал блюстителем порядочности и пристойности?»

Отвечая на этот вопрос, З.М.Налоев пишет: «Очевидно, можно предположить, что у древних адыгов существовало представление, будто песня (или поэтическое слово) обладает какой-то особенной силой, делающей возможным высказывание таких желаний, таких мыслей и чувств, которые нельзя было выражать в обычной, обыденной форме и в обычных и обыденных условиях, не рискуя потерять доброе имя и уважение соплеменников <...> Видимо, для людей той далекой эпохи песня, произведение искусства вообще, обладало чудесной облагораживающей силой...

Мы здесь имеем дело с явлением, противоположным этикетному табу, когда неприличные мысли и понятия вполне куртуазно выражаются метонимическими, перифрастическими и метафорическими словами. В песне же о подобных вещах можно рассказать прямо, не прибегая к эвфемизмам, нужно только, чтобы песня была песней, то есть талантливым произведением искусства! Представление о подобной силе песни, зашифрованное в данном жанре, видимо, исторически предшествовало рыцарско-куртуазному адыгэ хабзэ, а потом еще долго сосуществовало с ним. Думается, что это представление генетически родственно с сознанием, лежащим в основе очистительной песни, карнавала, амбивалентного смеха, о которых писал М.М.Бахтин» [43. С. 68–69].

Эта вера адыгов в могущественную «очистительную» силу песни сделала возможным появление десятков «запрещенных», не соответствующих адыгэ хабзэ мотивов в женской песенной лирике: оскорбление женского достоинства («Къэрэщэй шыу тIокI» Двадцать карачаевских всадников), военное преступление против женской чести и достоинства («Лэбэдэсхэм ягъыбз» Гыбзэ лабинцев), социальное угнетение, нарушение ролевых отношений в семье, «Зыш ратыжьыгъэ пшъашъэм игъыбз» Плач девушки отданной замуж за брата), запретная, греховная любовь («Дерхэ яорэд» — «Песня Деровых»). Доминирующее в этих песнях — любовное страдание женщины, отданной или, скорее всего, проданной нелюбимому мужу («ФатIимэт игъыбз» — «Гыбзэ Фатимет», «Мурадин иорэд» — «Песня о Мурадине»).

К этой серии женских «песен-плачей, сетований с «облагораживающим» свойством следует отнести обнаруженные и впервые вводимые нами в научный оборот две песни — «Гуащэм игъыбз» —

«Гыбзэ княжны» и «ШъорэкIым илIыкIыгъэм итхьаусых» — «Сетование умирающей от оспы». Обе песни — из репертуара сирийского адыга Юсуф-Азадина Тугуз (Дамаск — 1992).

Песня-плач «Сетование умирающей от оспы» сочинена от имени девушки, которая ухаживала за деверем, заболевшим оспой, и заразилась этой страшной болезнью. Как только родственники узнали об этом, они бросили ее на произвол судьбы. Об этом она и поведала в своей песне:

Зишъхьэр зиджагьори пщыкъом дэлажьа,	Только богом покаранный за деверем ухаживать станет,
Ор, пщыкъом дэлажьа.	О, за деверем ухаживать станет!
Лэжьэшхор къакIоми, къэбар симыIа,	Беда большая, что идет, не знала (букв. вести не имела)
Ор, къэбар симыIэ гущи.	О, не знала, гущэ.
Сибэшмакъ фIыцIитIу мыгъори лъысогъэкIуата,	Два башмака своих черных, (о горе) пододвигаю,
Ор, лъысогъэкIуата!	О, пододвигаю!
УпчIакIо къакIохэр икIотыжьыгьа,	Приходившие справиться (о моем здоровье), отступились,
Ор, икъотыжьыгъэ гущи!	О, отступились, гущэ!
Ситыжьын бгырыпхы мыгъори IитIукIэ согьазэ,	Свой серебрянный пояс, (о горе), двумя руками поворачиваю,
Ор, IитIукIэ согьазэ.	О, двумя руками поворачиваю.
Зызгъэзэн шъхьакIэрэ сызэпофыкIа,	От невозможности шелохнуться разлагаюсь [на части],
Ор, сызэпоху мыгьуи!	О, разлагаюсь [на части] о горе.
Къоджэ хъыджэбзыхэр синыкъогъаса,	Аульские девушки остаются [мной] недоученными [рукоделью].
Ор, синыкъогьаси.	О, [мной] недоучены.
Тхьарыкъо гьасэуи пIом сыкъыхэнагъа,	Голубицей прирученной в постели осталась [я]
О, пIом сыкъыхэнагъэ гущи,	О, в постели осталась, гущэ.
Сипхъонтэ фIыцIэщхоми дэнэху дэмыф	Мой сундук черный большой светлым шелком переполнен.
О, дэнэху дэмыфи,	О, светлым шелком переполнен.
ПIэстэ, чъыIэ горэ къыфхонэжьыгьа?	Пасты* холодной, хоть немного не осталось ли [у вас]?
Ор, къыфхонэжьыгьэ гущи?..	О, не осталось ли [у вас]?

[56, ЦА/АГУ].

Героиню песни не спасают ни заслуги ее (она была мастерицей и учила своих сверстниц рукоделью, а когда случилась беда в ее семье — деверь заболел, она без оглядки стала ухаживать за ним), ни красота и богатство (шелком переполнен ее сундук, пояс и обувь — из самых лучших). Болезнь и голод обрекли ее на медленную смерть. Ее исповедальная песня — это приговор всем неблагодарным, безответственным, бессердечным людям.

* Паста — густая кукурузная (или пшенная) каша, сваренная на воде. Заменяла адыгам хлеб.

Мотив другой песни — «Гуащэм игъыбз» (Гыбзэ княжны) — еще более «закрыт» для обыденного сознания. Вслух о таких вещах не принято было говорить даже в самом узком кругу. Княжна, будучи замужем, остается девственницей. Попытки скрыть эту ситуацию от чужих глаз и самой разрешить проблему не удаются. Она в отчаянии, но на людях старается казаться счастливой:

Щэлэмэ Іапсхэр къытфахьы гущи,	Щалям* [ритуальный] приносят, гущэ,
Ойрэ-рири, ой-рира.	Ойрэ-рири, ой-рира.
Ар къихьэ-нихьэмэ язгъэшхы гущэя,	Ими посетителей [приходящих на смотрины], угощаю, гущэ,
Ойрэ-рири, ой-рира.	Ойрэ-рири, ой-рира.

Свекровь обращается к ней, как подобает: «наша невестка», и она этому радуется, но оскорбляет обращение золовки: «девушка». Героиня потрясена поведением мужа, который избегает ее:

СегъолъылІэмэ, лъэцуахъо гущи,	Прилягу когда [к нему], отодвигается, гущи,
Ойрэ-рири, ой-рира.	Ойрэ-рири, ой-рира.
СецохъулІэмэ, мэтэджы гущэя,	Придвинусь когда, встает, гущэ,
Ойрэ-рири, ой-рира.	Ойрэ-рири, ой-рира.
СызылъежьэкІэ, ешъутыжьы гущи,	Вслед за ним встаю — он уходит, гущи,
Ойрэ-рири, ой-рира.	Ойрэ-рири, ой-рира.
Мафэрэ кІэкІо пэихъо гущи,	Иду за ним — убегает гущэ,
Ойрэ-рири, ой-рира.	Ойрэ-рири, ой-рира.
Чэщы гущэм хьадэ хъурае гущэя,	Днем закутан в башлык [как рыцарь-воин], Ночью, гущэ, — труп, гущэ.
Ойрэ-рири, ой-рира.	Ойрэ-рири, ой-рира.

Героиня в шутливой форме пытается выяснить у соседок причину случившегося.

Тигъунэгъу янысэхэр, шъуилІыхэр тэдэ къэшъохы гущэя?
Ойрэ-рири ой-рира.

Пхъэхьэ шъокІошъы къэжъугъоты гущэя?
Ойрэ-рири, ой-рира.
Пхъэхьэ шъокІошъы къэжъугъоты гущэя?
Ойрэ-рири, ой-рира.

Пхъэхьэ сыкІо шъхьам, къэзгъоты гущэеп,
Ойрэ-рири, ой-рира.
Псыхьэ сыкІо шъхьым, къэзгъоты гущэеп,
Ойрэ-рири, ой-рира.

---

* Шалям — национальное блюдо адыгов — жареные на масле пирожки без начинки.

Тигъунэгъу янысэхэр, шъуилIыхэр хьафэу къысэшъуты гущыи,
Ойрэ-рири, ой-рира.
Сэ силIыри шъхьаIоу шъосэты гущэя,
Ойрэ-рири, ой-рира.

ЧыцIыхъу ачъэми пчэн егъашIо гущи,
Ойрэ-рири, ой-рира.
СызымыгъэшIони сыкъыIэкIэхьэ гущэя,
Ойрэ-рири, ой-рира.

Соседские невестки, своих мужей откуда вы взяли, гущэ?
За дровами сходили [когда], нашли?
За водой сходили [когда], нашли?

За дровами сходила, но не нашла, гущэ,
За водой сходила, но не нашла, гущэ.

Соседские невестки, своих мужей дайте [мне] на время, гущэ,
Своего мужа в залог отдаю вам, гущэ.

Вода в кувшине колосится, гущэ,
Выколошенная [созревшая], гущэ, ухожу, гущэ.

Козел [даже] козу ласкает, гущэ,
К [неспособному] ласкать я попалась, гущэ...

Так, информация, закрытая для общественности, попадая в песню, становясь ее объектом, приобретает статус социально признанной, одобренной. Песня берет на себя роль своеобразной «цензуры», дозволяющей, более того — облагораживающей, возвышающей над обыденным некоторые моменты этического характера.

Следует особо подчеркнуть, что не во все времена сохраняется «облагораживающее» свойство песен данного типа. В процессе дальнейшего бытования некоторые женские песни, в которых изначально были заложены проникновенные, очень искренние чувства, порой радикально деформировались, обретали иной смысл. Целая серия женских песен, например, возникших во время и после Отечественной войны, из песен-сетований превратилась в так называемые «пхъужъ орэдхэр» (Шутливые песни молодух или разведенок). Возможно, это было связано с утратой веры адыгов в облагораживающую «очистительную» силу песни. Элегическая форма стала подменяться шутливой, смеховой формой (См. об этом в IV гл.).

«Великое завоевание женской песенной линии, — считает З.М.Налоев, — было подхвачено джегуако», и они, используя статус высокочтимой женщины в обществе, стали сочинять песни от их имени.

В песенной культуре, таким образом, образовалось два типа женских песен: сочиненные самими женщинами, и сочиненные джегуако

от имени женщин. Такое разделение, конечно же, условно, так как женщины часто прибегали к услугам джегуако и заказывали им песни о своей горестной судьбе, о трагической любви, о жизни их сердца. Случалось и наоборот: общественно значимая информация становилась объектом для сочинения самой женщиной.

Известно, что женщина в адыгском обществе была высокочтимой. В ее честь совершались самые благородные поступки. Так, слово Ханифы Казиевой из причерноморской Шапсугии стало поводом для штурма и взятия Туапсинской крепости во время Русско-Кавказской войны. Она обещала отдать руку и сердце тому, кто из этого штурма вывезет пушку в качестве трофея. Такой Герой нашелся. Им оказался Магомет Коджебердуко. В героическую песню о нем, как известно, был вплетен и текст от имени Ханифы.

Есть и другие песни, сочиненные от имени Ханифы. В одной из них поется:

Тыгъосэрэ топыми фэмыдэу,	В отличие от вчерашней пушки
А непэрэ топыри окIаий.	(О) сегодняшняя стреляет еще грозней.
ХьакIитIур екIышъы мэдаIо,	Два гостя выходят и прислушиваются,
«Зи тэIурэп» — аIошъы къехьажьых.	«Ничего не услышали» — сказав, возвращаются,
ТхьакIумэм шэфыри рагьаткIо,	В ухо воск [словно] влили.
ТкIуанэ зэрымыкIырэр яшхонч.	Капля [даже] не просочится из их ружей.
О, синанэ гущэми сырихи, орэ,	О, моя нан, гущэ, [кто] меня вынесет, [из дома, если умру]
Шъо шъуимых шъхьэкIэ, шъухьад [307. С. 110–113].	Вы — невынесенные трупы.

В адыгском мире считалось престижным от имени женщины решать социально-экономические, политические проблемы села, округа, всего общества. Так, из Бжедугии могли послать гонца к именитой девушке в Шапсугию (или в другой край) за тремя арбами пшеницы для голодающих сроком до следующего урожая. Естественно, обе стороны знали, что девушка не в состоянии сама, своими силами удовлетворить подобную просьбу. Однако она соглашалась помочь, так как была уверена, что ее просьба к старшим, почетным жителям села не останется без ответа (подробнее об этом в III главе).

О высоком статусе женщины в адыгском обществе, об определении ею идеала наездника Адыль-Гирей Кешев писал следующее: ... «похвала женщины подстрекала мужчину к отважным предприятиям, ибо сердце черкешенки принадлежало не тому, кто соединил в себе больше умственных и нравственных достоинств, даже не тому, кто обладал прекрасною наружностью, что, как известно, составляет в глазах женщины не последнее достоинство в мужчине, — но лишь тому, кто соответствовал всем требованиям идеала наездника. Вот одна песня, в которой красавица, решившись дорого продать свою руку, выбирает себе жениха между известнейшими наездниками чер-

кесской земли. Она перечисляет по порядку их имена, подвергает при этом строгому разбору главнейшие подвиги каждого из них и, не находя между ними ни одного подходящего под созданный ею идеал, произносит обет — остаться навсегда в родительском доме, но не связывать своей судьбы с подобными мужчинами» [161. С. 337–338].

Джегуако всегда учитывали эти обстоятельства, и, сочиняя песни от имени высокочтимых женщин, достигали наилучших результатов. В обществе, где слово женщины, ее миропонимание высоко ценились, эти песни воспринимались адекватно. В одном из вариантов гыбзэ об Альджериеко Кущукупще зафиксирована любопытная в этом смысле деталь: место, отводимое Герою в ряду имен, упоминаемых в плаче княгини Кумпилхан, жены Альджериеко.

Объяснение ситуации, столь не свойственной оркъ хабзэ (дворянскому этикету), мы находим в предании, комментирующем песню. Княгиня обязана была вместе с сопровождающими (кIыгъунхэр) отправиться из женской половины дома в мужскую, чтобы оплакать мужа. Однако она все не появлялась. Присутствующие на похоронах недоумевали. Кумпилхан же в это время ожидала прибытия близких друзей мужа, и как только увидела спешившихся Хырцыжа Магомета-Ащэ и Сэфралыко, она переступила порог и запричитала:

Ор, сынитIу гущэмэ, ор, къалъэгъугъэ лIымэ	О, из тех мужей, кого глаза, гущэ, мои видели,
Хъырцыжъ Алэри анахь ябги,	Хырцыж Алэ всех грозней.
Ор, шхончыпэ гущэхэри зыззэхащае гущэкIэ	О, когда ружья, гущэ, готовят [к бою],
Мыхьамэт-Iащэр анахь щэрыуи,	Магомет-Ащэ — лучший стрелок,
Сэфралыкъор зытесы пашхъоми	Сэфралыко своего коня серого
Шхонч о машIо гущэми зыхырегьадзэ..	[В гущу] ружейного огня броситься заставляет...
Ор, шыбгы гущэми итIысхьагъэлIы гущэмэ	О, среди тех, кто когда-либо сел в седло, гущэ,
Кущыкупщы гущэр анахьы хафи [372, 428].	Кущыкупщ, гущэ, самый мужественный.

Как видим, плач княгини начинается не с упоминания имени мужа и не с сетований по поводу его гибели, а с величания известнейших во всем адыгском мире воинов-Героев, его друзей. Для нас последовательность называемых княгиней имен и место, отведеное Альджериеко в этом ряду, соответствуют традиционному этикету. Кумпилхан одновременно сообщает присутствующим о прибытии прославленных Героев, величает их в соответствии с их статусом и дает знать высоким гостям — прибывшим друзьям мужа, что она увидела их и приветствует с благодарностью. Называя имя мужа в этом же ряду, она (не она, а джегуако от имени ее) ставит его на тот же пьедестал почета, что и знаменитых Героев (и совершенно справедливо, поскольку Альджериеко в той же степени был знаменит в адыгском ми-

ре, что и его друзья). Как видим, джегуако наделяет женщину такими же высокими полномочиями, что и общество, судить о Героях, оценивать их деятельность, величать, определять их статус. Следовательно, женщина — глас народа. Ей часто под силу даже то, с чем весь народ не способен справиться. «Чылэм агъэпыутыгъэ лIыр зы бзылъфыгъэ дещыжьы, ау зы бзылъфыгъэ ыгъэпыутыгъэ лIыр, зэрэчылэу афыдэщыжьырэп» (Мужчину, с кем перестало считаться целое селение (общество), способна спасти одна женщина, но одной женщиной обесславленного мужчину не спасет и целое селение) — гласит народная мудрость. Таков статус женщины в адыгском миропонимании.

Именно в таком качестве выступает женщина, от имени которой сочинена песня «АтIакIум» (Адакум). «В доме нашего свекра нет того, кто откликнулся бы на зов наездников, а тот единственный, кто есть, в семь лет ни разу не седлал коня», — сетует княгиня, оскорбляясь нерадивостью мужа. Чтобы спровоцировать в нем желание отправиться в путь, она готовит для него снаряжение, но кожаная обувь от долгого лежания гниет. И когда в очередной раз ночью позвали мужа в поход, она взяла на себя не свойственные женщине обязанности, чтобы его не заподозрили в трусости:

... Шэщым сэкIошъы, орэйда,	...В конюшню отправилась, орэйда,
Фэрэ псыгъохэр къыкIэсщ,	Тонконогого фарэ [коня] вывела,
Псым есщэхишъы, орэйда,	Повела к реке, орэйда,
Iэгу-Iапсэуи сыкъеу,	Ладонями [его] протерла,
Къесщэжьэжьыешъы, орэйда,	Вернулась, орэйда,
Дэхэ-дахэуи къэсщэжь,	Вместе с ним.
Ра къэсщэжьыешъы, орэйда,	(Ра) приведенного [мной коня], орэйда,
ХьакIэщ кIэсэными есэпх.	К колонне хачещ (кунацкой) привязала.
Дэпкъым секIушъы, орэйда,	К стене подошла, орэйда,
Онэ IапIэхэр къыпысх,	Седло со снаряжением сняла,
Шым секIуалIэшъы, орэйда,	К коню подошла, орэйда,
Онэ IапIэри езгъэкIу,	Оседлала [его],
Пхъуантэм сэкIошъы, орэйда,	К сундуку подошла, орэйда,
Зы лIы шъуаши къыдэсх,	Для одного мужчины [одежду] достала,
Сибзэджэжъыми, орэйда,	На своего нерадивого, орэйда,
А, лIы шъуашэри ра щыслъ...	Тот комплект надела...

Пока никто не ведает о сложившейся ситуации, она делает все возможное и невозможное для спасения чести мужа.

... Лъагъо естышъы, ра стIупщ,	... Дорогу показала (ра) и отправила,
СыкIэлъыплъэми, орэйда,	Вслед посмотрела [и увидела],орэйда, –
Лъэсмэ лъагъо къырамыт...	Пешие не дают ему пройти!

Здесь конфликт и достигает своей кульминации.

Нерадивость мужа, о которой знала княгиня, была не столь постыдной, пока об этом не узнали другие. Но случилось непоправимое — трусость мужа стала достоянием общественности: он настолько утратил уважение окружающих, что даже пешие не уступили ему дорогу. А пешие — это те, которые в роли провожатых могли идти вслед за отправляющимися наездниками: дети и немощные старики. Княгиня в отчаянии проклинает мужа:

Шым илажьэмэ, орэйда,	Конь [если] виноват, орэйда,
Тимэзыхьэмэ къарэлI!	Наши лесные собаки (волки) пусть съедят!
ЛIым илажьэми, орэйда,	Муж [если] виноват, орэйда,
Зы пцэшIуащэ гущэм къерэхь!..	Свинцовая пуля, гущэ, пусть [его] унесет!

[357].

Народ, сочинивший подобную песню, словно идет по лезвию ножа: женщина, проклиная мужа, в первую очередь обрекает свой дом на разрушение; но в то же время иметь трусливого мужа, в понимании адыга, для женщины не просто позор, а трагедия, равнозначная смерти. Разрешение конфликта — в исповедальной форме песни. Исповедь близка к Истине, к Правде. Она располагает к размышлению. Тем самым песня-исповедь формирует особое видение и понимание мира и себя в нем, соответствующее народному представлению об Идеале, Мужестве, Красоте.

В женских отыменных песнях есть целая серия ориентированных непосредственно на «регуляцию поведения, на поддержание его в заданной традициями режиме» [15. С. 196]. В этом плане несомненный интерес представляет песня «Тибынмэ сыряпшъэшъэшIу» (В нашем роду я девушка славная).

Тибынмэ сыряпшъэшъэшIу,	В нашем роду я девушка славная,
Чылэмэ сырягъэшIон,	Селением целым обласканная.
Цокъэ шIыныр къысфахьи,	Чувяки пошить принесли,
Къызэрахьэу псы хаслъхьи,	Как принесли, так замочила,
Тхьамэфиблэ хэзгъэлъи,	Семь недель выдержала,
Яблэнэрэм къыхэсхи,	На седьмую вынула,
ПIэкIор лъапэм чIэсэлъхьи,	Под матрац положила,
Тхьамэфиблэ чIэзгъэлъи,	Семь недель продержала,
Яблэнэрэм къычIэсхи,	На седьмую забрала,
Силэныстэ есхьылIи,	Свои ножницы поднесла,
СеIыстылIи къэсыбзи,	Села и скроила,
Симэстэшхуи есхьылIи,	Свою большую иглу поднесла,
Симэстанэ щыути,	Моей иглы ушко сломалось,
Тичылэ гъукIэр гъукIэшIути,	Аульский кузнец — кузнец славный,
Симастэр есхьылIи,	Понесла [ему] иголку,
ШIомыкI цыкъи имыIи!	Угля горстки не оказалось [у него],
Сиобзэгьур саблыгоу,	Со своим топором под мышкой,
Маз блыгум сыкъуахьи,	В лесной куток зашла я,

Чъыгэ ныбэр ныбэхъути,
Сеныбауи къизгъэзи,
ШIомыкIыпхъэр къэзгъэсти,
Сидзыошхо къистакъуи,
ГъукIэ кIалэм къесхьылIи,
Симэстанэ сфишIыжьи,
«Тхьауегъэпсэури» къыщыслуи,
Симастэри къэсхьыжьы...
Iудэнэ цыкъи симыIи,
Тигъунэгъу ныор ныошIути,
ИIэпIалъэр къэслъыхъуи,
КIэпыкIэ бжыбыр къыхэсхи,
Есыуты пэтэу къыхэкIи,
КъыхэкIы пэтэу мэшъхьальи,
Шъхьалъэ пэтэу хэсэчи,
Хэсчы пэтэу сэгъалъи,

Згъалъэ пэтэу псы хаслъхьи,
Хаслъхьэ пэтэу сэгъэтхъи,
Згъэтхъы пэтэу сэгъэщи,
Згъэщы пэтэу сырэди,
Сицуакъэри сыухи,
«Тхьауегъэпсэури» щымыIэу
Сиуцуакъэри ахьыжьы

[394, 397].

Дуб оказался широким,
Ударив, вырубила,
На уголь сожгла,
В свой мешок большой сложила,
Кузнецу молодому принесла,
Ушко иглы исправил [он],
Спасибо [ему] сказав,
Свою иглу забрала...
Ниток не оказалось.
Наша соседка-старуха — старуха славная,
В шкатулке [ее] поискала,
Конопляных семян жменю взяла,
Как засеяла, так выросла,
Как выросла, так заколосилась,
Как заколосилась, так выдернула,
Как выдернула, так ... (не удалось расшифровать)
Как (...) так замочила,
Как замочила, так кожу стянула,
Как стянула кожу, так нитки свила,
Как нитки свила, так сшила,
Свои чувяки [шить] закончила,
Без «Спасибо»,
Мои чувяки забрали!

Как видим, в двух заключительных строках — сетования мастерицы по поводу невоспитанности заказчика, не оплатившего ее труд благодарным словом. Эти строки, ориентированные на определенную поведенческую культуру, объясняют, почему в песне так подробно описывается технология пошива обуви при условии широкого бытования самого ремесла. Чем больше и подробнее мастерица рассказывает о том, сколько труда она вложила в эту работу, тем больше вина неблагодарного заказчика. Таким образом, аксеологическая сущность песни может быть сформулирована в форме одной фразы, в которой заключена этическая оценка.

Исходя из вышеизложенного, по второй главе можно сделать следующие выводы:

— представления о Добре, Мужестве, Красоте, соответствующие вертикали — основной координате космоса адыгов, являются составляющими философско-психологического информационного поля песни. Представления эти наилучшим образом проявлены в колыбельных, величальных песнях невесты из свадебного цикла, некоторых типах смеховых песен, утверждающих идеальное через вышучивание непристойных — с точки зрения традиционной морали — человеческих качеств;

— утверждение в песне морально-нравственных ценностей как народно-философской концепции актуализировано посредством двух взаимообусловленных образов — воина-Героя и идеальной женщины. Высокий статус воина-Героя в частности, в песнях складывается из множества факторов: отношение к нему женщины, поведение в бою, отношение к противнику, миниритуалы и обычаи, организованные вокруг воина и т.д.

— песня способствует реконструкции многих институтов, связанных с военной историей, соционормативной культурой (обряд оплакивания Героев, ролевые отношения в семье, обществе);

— историческое и эстетическое значение женской и мужской отыменной песни заключается в том, что в пределах фольклора она «показала абсолютную ценность человеческой личности, открыла эмоциональную сферу жизни человека, утвердила в устной поэзии лирику» [43. С. 77]. Внося в устоявшуюся архаическую песенную традицию новое, живое содержание, трепетное чувство, боль души, эти песни «обновили ее, придали эстетическую силу, отодвигая на второй план старую утилитарную функцию» [Там же. С. 68];

— женские песни стали одним из самых престижных способов формирования и утверждения высоких морально-нравственных идеалов в мировидении адыгов.

Глава III

Песня в системе информационных связей адыгов

В предыдущих главах мы стремились проследить, как фольклор, в том числе и предмет нашего исследования — народная песня не только фиксирует, хранит, но и транслирует этническую информацию, приводя в движение множество форм и механизмов. Последние составляют целую коммуникативную сеть — систему информационных связей. Система эта является своеобразным каналом, через который осуществляется трансляция этнической информации как для последующих поколений, так и для локальных групп, специализированных по поло-возрастному, сословному, социальному признакам. В роли трансляторов выступают фольклорные жанры типа песен-истин, устных посланий, заказных песен и песен-исповедей, обрядовых песен, регламентирующих систему ролевых отношений в семье, обществе, и т. д.

Для исследования деятельности этой системы как трансляционного механизма остановимся на первых трех элементах. Проанализируем песни-истины, устные послания и поэтические прения и рассмотрим их коммуникативную и жанровую специфику.

§ 1. Эстетико-информационное поле песеи-истип

Как элемент адыгской культуры, песни-истины имеют специальное обозначение — Шъыпкъишъ (Сто истин). С одной стороны, они являются фольклорной единицей, с другой — способом трансляции этнической информации. Такая разноплановость этого явления позволила нам исследовать его на двух уровнях: на филологическом и культурологическом, особо обратив внимание на ситуативный, часто игровой контекст, предполагающий импровизацию фольклорного текста. Это обстоятельство многое объясняет в художественных особенностях песен-истин. Прежде всего: что стоит за своеобразным «перечислением» истин в песне и почему это «перечисление» выстраивается не в логической последовательности, а исключительно на фонической и ритмической организации текста? Почему песни-истины композиционно «открыты» даже в вариантах, где есть некоторая сюжетная канва? Поиск ответов на эти и другие вопросы составляет основу анализа данного феномена.

Шъыпкъишъ в переводе с адыгейского значит сто истин: шъыпкъэ — истина + шъэ — сто.

Число истин в тексте не обязательно должно соответствовать ста, как и в фразеологизмах типа «*Іофишъэ сиІ*» — букв.: дел сто имею, «*Нишъэ маплъэ, тхьакІумишъэ мэдаІо*» (сто глаз наблюдает, сто ушей слушает), здесь за числом *сто* закреплено значение «много».

В привлеченных к исследованию текстах «*Шъыпкъишъ*» количество строк варьируется между десятью и ста десятью. Такой диапазон продиктован не состоянием памяти исполнителя, хотя не исключается и этот фактор. Вариационные колебания относительно числа истин зависят от множества других факторов — таких, например, как способность исполнителя импровизировать, сочинять новые клише истин по типу традиционных, от включенности аудитории в игровую ситуацию и т.д.

Термином *шъыпкъишъ* пользуются только западные адыги. У восточных он зафиксирован как *псэлъэ пэжищэ* (сто верных слов) — то же, что «сто истин». Но тексты песен-истин иногда обозначаются и другими терминами. Так, в некоторых публикациях и архивных материалах встречаются «*къебжэкІ*» (кебжеч), «*мэлыхъуэ уэрэд*» (пастушья песня), «*шэкІуэ уэрэд*» (охотничья песня), «*ТхъащІагъ мэз*» (Тхашага лес), «*Джамболэтыжъым иорэд*» (Джамболета старого песня), «Джамболэтыжъым игьыбз» (Джамболета старого плач), «*Пэсэрэ орэдыжъ*» (Древняя песня старая), «*Мэз лІыныкъу*» (Лесной полумуж), «*Адыгэ гущыІэжъ*» (Адыгская пословица), «*КІэлэцІыкІу-мэ абзэ къутэным пае къафаІорэ орэд*» (Детям, чтоб их язык развязался, исполняемая песня) и т.д.

Такое терминологическое многообразие указывает на одну из важнейших особенностей песен-истин — их полифункциональность. Она уже прочитывается в названиях песен.

Большое количество фонозаписей и рукописных текстов *шъыпкъишъ* хранится в архивных фондах институтов гуманитарных исследований Республик Адыгея, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия. Несколько фонозаписей песен-истин находится в фонотеке Адыгейского государственного комитета по телевидению и радиовещанию. Некоторые тексты были ранее опубликованы, часть из них переведена на русский язык. В изданной нами книге «Сто истин» собраны лучшие варианты [322].

Несмотря на обилие текстов «Шъыпкъишъ», в научной литературе до сих пор не ставилась проблема их комплексного изучения как явления культуры. Существуют только две работы, в которых анализируются их некоторые художественные особенности [170. С. 152–153; 112. С. 239–240].

Проанализируем «Шъыпкъишъ» в системе фольклорных жанров. По структурно-типологической методологии изучения фольклора, в русле которой ведется исследование, для определения жанровой специфики «Ста истин» следует прежде всего выявить некоторые их формальные закономерности, т.е. посмотреть, что представляют собой «истины».

«Классификация должна быть результатом известной предварительной проработки», — писал В.Я.Пропп, осуждая исследователей, которые начинают с классификации, внося ее в материал извне, а не выводя ее из материала по существу [48. С. 11].

Анализ десятков текстов позволяет заключить, что «истины» состоят из величин постоянных и переменных. Последние и создают варианты.

Переменные величины, касающиеся самого текста *«Шъыпкъишъ»*, фиксируются в основном на трех уровнях:

а) на уровне сопряженности с мелодией «истины» делятся, с одной стороны, на музыкально-интонированные (песенные) и музыкально неинтонированные (стихотворные) формы. С другой стороны, музыкально-интонированные «истины» исполняются на разные мелодии, причем некоторые — на известные, типа «Хьасасэ иорэд» (сложно установить, в которой из них она первична);

б) на уровне сюжета можно выделить сюжетные (песни о старом Джамболете) и бессюжетные «истины»;

в) на уровне импровизации устанавливается следующее: бо́льшая часть текстов повторяет традиционные формулы «истин», но последовательность их в каждой единице разная. В некоторых текстах есть новообразования, т.е. в структуру «ста истин» введены современные представления о мире. Это говорит о том, что песни-истины и ныне остаются живой и довольно активной формой народного творчества.

Новообразования встречаются в версиях адыгейских сказителей Паранука Даута Чаущевича (а. Пчегатлукай) и Калакутока Хамида Ереджибовича (а.Тахтамукай). Оба сказителя хорошо владеют традиционным фольклором и не лишены способности к сочинительству. Свое искусство импровизировать они удачно продемонстрировали еще в 1988 году, когда по Адыгейскому радио нами была организована передача о песнях-истинах, об их истории и художественных особенностях. В этой передаче мы попытались включить радиослушателей в некий игровой (пусть и заочный) ситуативный контекст, позволивший, как нам кажется, востребовать из памяти не только фольклорный текст *«Шъыпкъишъ»*, но и традиционный механизм импровизации. В результате мы получили два текста в сто (Калакуток) и сто десять (Паранук) строк. Каждая строка передает законченную мысль-истину. В версии Паранука сохранились традиционная сюжетная канва песни о приключениях старого Джамболета (правда, лишенная

сказочности), и бóльшая часть истин — традиционные формулы из основного текста песни. А в варианте Калакутока и композиция, и подавляющая часть истин совершенно новые.

Некоторые переменные величины, касающиеся внетекстовых связей, в какой-то степени влияют на художественную структуру песен-истин. Это, в первую очередь, полифункциональность. Основная функция «истин», как нам думается, — это функция хранения и трансляции этнической информации. «Истины» также призваны развивать речь ребенка и приобщать его к миру. Они используются и как форма соревнования в красноречии на игрищах. Во всех типах «ста истин» есть специальные блоки, ориентированные на соционормативную культуру и выполняющие этическую функцию. Как и для всего фольклора, эта функция является дополнительной и для «истин».

Ареал распространения также вносит некоторые изменения в художественную структуру «истин». Во всех регионах, где проживают адыги, бытуют песни-истины, но в каждом из них распространены не все их типы. Даже там, где они однотипны, в текстах появляются блоки «истин», ориентированные на условия данного региона (касается это местных топонимов или особенностей образа мира). Самой продуктивной переменной величиной следует считать ситуативный (чаще игровой) контекст, обусловливающий вариационные изменения.

Несмотря на наличие множества переменных величин, определенным образом влияющих на формирование разнотипных текстов, «сто истин» представляют собой целостный самостоятельный организм. Что же обеспечивает их целостность и самостоятельность, какой элемент остается в них постоянным, стабильным?

Не все *«Шъыпкъишъ»* бытуют в жанре песни. Следовательно, эта величина не создает единого типа. Сюжет тоже отпадает, т.к. есть бессюжетные тексты. Причем бессюжетность — не результат распада традиционного единства текста песни и истории о ней (в последней находится основная сюжетная канва), хотя такие варианты тоже существуют. По утверждению информантов, некоторые *Шъыпкъишъ* (они и есть бессюжетные) предназначены для наставления детей и развития их речи.

С другой стороны, сам сюжет о приключениях старого Джамболета тоже распадается на разные мотивы. Существует два мотива: первый — сказочный, второй (версия Паранука) больше похож на реальную историю. Оба мотива находятся за пределами текста песни. Первый вариант — сказочный — бытует в основном у западных адыгов. Суть его в следующем: однажды старый охотник Джамболет заблудился и попал в плен к одноглазому и одноногому чудовищу *МэзлIыныкъу* (Лесной получеловек). Мотив пленения — нарушение территориальных границ. Лесной собирается убить охотника, если тот не даст ему выкуп. В качестве выкупа чудовище

гребует от Джамболета назвать сто истин. Старый охотник соглашается выполнить это условие.

Здесь следует обратить внимание на «спасительную» роль художественно организованного слова, традиционную в адыгском миропонимании. В этой связи можно указать на типологически очень близкую ей функцию очистительных песен. В механизме той и другой главным звеном становится художественное слово. Назначение очистительных песен — «спасти» от позора и обвинений. Песня-истина тоже «спасает» старого Джамболета, становясь предметом выкупа. Казалось бы, в рамках сказочного сюжета в качестве выкупа должны были бы выступить сказочные предметы. Таковое ожидается, так как в подобных ситуациях в сказках многих народов мира, в особенности в русских сказках, цена жизни определяется количеством денег или золота. Однако Лесной не требует от старого Джамболета ничего другого, кроме как «назвать истины, известные ему». Таким образом, мерой жизни становится истина.

Типология «очистительных» распространяется не на все варианты песен-истин. В бессюжетных вариантах просматривается другая, «кебжечевая» типология. Но об этом ниже.

Приключения старого Джамболета не закончились и после того, как он перечислил «сто истин». Одноногий Лесной отнимает у него штаны и начинает долго возиться с ними, не зная, что делать с лишней штаниной. Джамболет, увидев, что он выпал из поля зрения Лесного, ускользает. Такая концовка, как и весь сказочный сюжет, хорошо вписывается в фольклорную традицию адыгов. Но сюжет не развивается в песне, оставаясь за пределами текста, в истории песни. В песне же о существовании старого Джамболета напоминают лишь некоторые формулы, типа Джамболэтыжъым изакъу (Джамболет старый одинок). В начале песни она произносится несколько раз. Джамболэтыжъым зегъаз (Джамболет старый оглядывается (по сторонам)) — упоминается в середине. И в конце

ТхьамыкIэгъошхохэр сихъишъ,..	Большая беда — моя история...
ШэкIожъы машIохэр къэсэшIы,	Охотничий огонь разжигаю,
КъысапшIэрэр зэрэгухэкI.	То, что ты со мной делаешь — обидно,
О нахь Іаий сыIокIэеп.	Тебя страшнее я не встречал,
СыпIукIэнкIэ сшIагъэу сыкъэкIоныеп,	Что встречу [тебя] знал бы — не пришел,
СыкIожьми сыкъэкIожьыныеп.	Ушел бы — не вернулся.

Эти строки как бы «опоясывают» текст и создают некоторую композиционную схему. Но по сути она тоже мало обеспечивает жизнедеятельность «Ста истин», также, как и сюжетная канва. Таким образом, и композиция не является постоянной величиной.

Вернемся ко второму варианту сюжета песни-истины, который существует только в версии Паранука. По его утверждению, он слы-

шал песню от своего отца, известного сказителя Паранука Чауща, жившего в начале XX века. Суть этого варианта: в незапамятные времена жили два известных мужа — *Къэрзэдж Джамболэт* (Керзедж Джамболет) и *Мэзагъо ыкъо МэзлIыныкъу* (Мезтлинук, сын Мазаго). Оба были охотниками. Джамболет старый обитал на возвышенности Пэфыжъ (Пэфиж) (ныне гора Пипай, расположенная выше г. Абинска). В то время земли Абина принадлежали *Псычэтыкъо Шъхъашху* (Псычетуко Шхашху), которому Джамболет доводился племянником. (Говорят, фамилии Схакумидовых, Шхалаховых, Псеушей были некогда в его подчинении). Женой Псычетуко была некая красавица, дочь Убыха Берзеджа. К ней в свое время сватался и Мезтлинуко, но был отвергнут. И с тех пор он враждовал с ее мужем и приходил в ярость каждый раз, когда до него доходила молва о бесстрашии и мужестве Джамболета, племяника Псычэтыко.

Сам Мэзтлинуко жил на землях *ЛэупэкIэ Джэдыгужъ* (Ловпаче Джедыгуж (ныне территория Краснодарского края, где расположен пос. Лоо).

Джамболет тоже был наслышан о неустрашимости Мэзтлинуко. Оба, конечно же, знали, что ни один из них не уступит другому. Им не терпелось оказаться в конфликтной ситуации, которой они искали. И когда такой случай представился, как потом вспоминал сам Джамболет (опять же по версии Паранука), его испугал не могущественный дух Мэзтлинуко, (Джамболет был уверен в себе), а его вид — настолько внешне он был безобразен.

Сказитель специально акцентирует внимание на мотиве уступки старого Джамболета: равным себе можно воспринимать того, кто в первую очередь имеет человеческий облик. А пугало, каким предстал перед ним Мэзтлинуко, не заслуживает большего, чем «пройти мимо, отдав ему свою шапку» (уипаIо ети блэкI), т.е. достойнее сделать такому любую уступку. Этот акцент настолько важен, что сочинитель разворачивает этот мотив целыми блоками в самом тексте песни:

1. ИкIыпIэми сеусэ, Сфэмыхъоуи сэусэ...	1. О выходе (из положения) размышляю, Из необходимости сочиняю...
2. Сыщтагъэшъы сэсысы Сибыни къыспаплъэ, Слъэгъужьынэу сэгугъэ, Гъишъэр непэ зэсынэкIыгъ, ГъашIэу сиIэми усщыгъупшэнэп, Непэ ехъукIи сыпIукIагъэп, Непи сигъашIэ харэмылъыт, ГъашIэу сиIэми сыплъэгъужьынэп...	2. Испугался, поэтому трепещу, Моя семья меня ждет, Увидеться надеюсь. Сто лет сегодня я разменял, Всю жизнь тебя не забуду, Никогда (букв. кроме как сегодня) не встречал тебя, Сегодня день прожитым мной (пусть) не считают, Никогда ты меня не увидишь...

3. Сигулъытэ джахэр къепчъы, Пчъагъэр икъумэ нахь сыфаеп, Сыфэени сыптекIонэу сшIагьэемэ, Мы дунаим сэ сищытхъу къытенэни, Непэ щытхъур о сшIопхьыгъ, О уиIуплъэр боу гуих, СихэкIыпIэ сишъыпкъишъэр ынап...	3. Моя смекалка всё это перечисляет, Числа (истин) хватило бы — больше ничего не хочу, Желал бы, если б я знал, что смогу тебя победить. В этом мире обо мне хвала осталась бы, (Но) сегодня хвалу ты забрал у меня, Твой вид наводит ужас (так безобразен), Выход для меня — в ста истинах...
4. УичIыгу сыкъихьагъэмэ сэ сыхьакI, ХьакIэм сыдигъуи едэхашIэх...	4. На твою землю ступил (если), я — гость. А гостя всегда привечают...
5. Джамболетыжъым изакъу, Зэкъуащэр едзышъы мыохъу...	5. Джамболет старый одинок, Одну пулю выпустит — не промахнется.
6. СымышIахэу сыпIукIи, СыдэкIыжьмэ сыкъыдэхьажьыныеп, Удэс Iоу сшIагъэми сыкъыдэхьаныеп.	6. Нечаянно встретил (тебя), Если я выберусь (отсюда), не вернусь, (Что) ты здесь, если б я знал, не зашел бы...

В версии Паранука образ Джамболета не остался «за кадром», т.е. в истории песни, как в других вариантах. Он и не статичен, а развивается, даже раздваивается. В истории песни (Парануковской) — это мужественный, знающий себе цену прославленный охотник. В тексте же — сломленный, слабый, сетующий на свою судьбу человек, что совершенно не соответствует адыгскому этикету. Ситуацию усугубляет разрыв между перечисляемыми истинами (это знаки, несущие образ мира адыгов, и их может знать только по-настоящему мудрый человек) и перемежающими эти истины сетованиями Джамболета. Такая метаморфоза может быть прочитана совсем по-другому, если предположить, что подобный ход в развитии фабулы был специально придуман сочинителем, тем более, что игровая ситуация, в которой мог возникнуть текст, вполне это допускает. И тогда становится понятным, что Джамболет только играет роль плачущего, растерянного человека, напуганного одним видом противника. Во втором плане этой роли, т.е. за «сетованиями» Джамболета — нежелание героя оказаться в одном пространстве с недостойным противником, оспаривая у него статус мужественного человека. Это унизило бы его и не соответствовало бы самому важному в адыгской ментальности — представлению об истинном мужестве.

Вернемся к величинам постоянным и переменным в «ста истинах». Исключая одну за другой переменные, мы видим, что остается одна постоянная величина, общая для всех типов «ста истин» — это *перечисление, своеобразное «нанизывание» на единый стержень неких единиц*. Вокруг перечисляемых единиц выстраиваются остальные переменные. Как, кем, когда, в какой ситуации (в каком контексте) они перечисляются — вот суть переменных величин.

Здесь следует оговориться, что функция перечисления является постоянной величиной и для других фольклорных жанров, например, кебжеча (букв.: перечисление чего- или кого-либо).

«Перечисления... — пишет З.М.Налоев, — во множестве можно встретить едва ли не во всех жанрах адыгского... фольклора — от приуроченных песен... и нартского эпоса до современных девичьих песен» [43. С. 120]. В этом ученый справедливо усматривает причину известной путаницы разножанровых песен.

Естественно, сама по себе функция перечисления не может решить жанровую проблему. Она выступает в комплексе с переменными величинами, одна из которых (или определенная комбинация всех переменных с большим акцентом на одной из них) является элементом, дифференцирующим жанровые границы.

В кебжечах срабатывает схема: перечисление + предметы + ситуация, что означает «смеховое перечисление социально значимых предметов». В этой схеме в той или иной степени действуют и другие переменные величины, создавая специфические особенности жанра кебжеч, соответствующие налоевскому определению.

В «ста истинах» — та же схема, но содержание переменных величин иное. В них перечисляются паремиологические единицы, в которых заключаются многовековые наблюдения адыгов.

Особая комбинация переменных (дифференцирующим выступают предметы перечисления) создает определенную художественную структуру, не имеющую аналогов в фольклоре других народов, некую «закрытую типологическую схему».

Некоторые переменные величины «ста истин», в особенности предметы и способы перечисления, явились объектом исследования М.А.Кумахова и З.Ж.Кудаевой.

«В устно-поэтическом творчестве (адыгов), — пишет М.А.Кумахов, — бытуют произведения, называемые *«Псалъэ пэжищэ»*, букв.: сто правдивых слов. Суть (их) заключается в том, чтобы дать определение ста слов, словосочетаний или предложений, охватывающих по своему значению самые различные области жизни. Каждое предложение построено в форме определения, что заранее предопределяет характер синтаксической конструкции...

Многие предложения из произведений этого жанра носят пословичный характер: они различны по форме, образны и назидательны по смыслу. Однако в отличие от пословиц и поговорок, предложения, входящие в этот цикл, составляют цельное и законченное произведение. Особенностью последнего является то, что оно может быть предназначено для исполнения с напевом, что отражает его архаичность и традиционность» [112. С. 239].

Как видим, М.А.Кумахов считает каждое предложение, входящее в цикл «сто правдивых слов», цельным произведением. З.Ж.Кудаева,

продолжая эту мысль, идет дальше: она считает «сто истин» «национально особенным синкретическим жанром, своеобразной паремиологической тирадой, состоящей из цепочки назиданий и одновременно обладающей в отдельных вариантах жанровыми признаками песни» [166. С. 162].

Если рассматривать «сто истин» в системе адыгского фольклора и в основу определения этого жанра брать формообразующий признак («перечисление какого-то количества истин), то «паремиологическая тирада» — удачное определение.

Таким образом, в основе определения оказывается постоянный элемент, одинаковый для всех типов произведений этого жанра — это перечисление неких единиц, несущих этническую информацию и претендующих на статус истины. В свою очередь, сами перечисляемые единицы являются на формальном уровне величинами постоянными, но на содержательном уровне — переменными. В том и в другом качестве они выполняют роль, дифференцирующую жанровые признаки.

На уровне содержания «истины» не имеют логической связи: в подавляющем своем большинстве они друг другом не обусловлены: одна из другой не вытекает, и одна другую не продолжает. Разве что в тех *«Шъыпкъишъэ»*, где есть сюжетная канва, но и в этом случае логически связаны не сами истины, а строки, обозначающие сюжет. Перечисление строится исключительно на фонической организации текста, причем наиболее значимой для *«Шъыпкъишъ»* является подхватная рифма или акромонограмма. Ее называют еще эховой, грамматической, внутренней рифмой. Лексический повтор в этой рифме находится в конце одной строки и в начале следующей:

О-уи, къушъхьэм зи*бэ* къыкIэкIырэр (о) еныб*а*!	О-уи, в горах много растет о, еныба, [папоротник]
Щэ*ба*рым ар идахэхэр къамыцыкIа.	Щэбар [гордовина] красивый (используют) для рукояти кнута.

Как видим, здесь усложненная внутренняя рифма: лексема *ба* повторяется в середине, в конце первой строки и в начале второй.

Следующие строки строятся на сменяющих друг друга смежных созвучиях:

ЛIакъор зэбгырызыщырэр (о), лъыуа*са*,	Род разводит (о), кровная месть,
Хас*э* зимыIахэ гущэхэр бжъэдыгъуа.	Хасэ не имели (никогда) гущэ бжедуги,
Жъыгъом ыгьэшIуагъэ гущэхэр (о) лIы мак*Iа*,	Старостью обласкано гущэ (о), мужей мало,
*ПкI*эгъуалэр зыуасэ гущэхэр сэмпала,	Конь стоит гущэ, самопала.

Здесь подхватная рифма повторяет целые части. З.Ж.Кудаева отмечает, что использование акромонограмм «в большей степени про-

диктовано не только эстетическими, но и мнемоническими требованиями, так как облегчает запоминание сюжетно не связанных, самостоятельных по смыслу элементов паремиологической тирады» [Там же. С. 161]. Следует добавить, что подхватная рифма служит еще и сигналом для организации новой строки, т.е. в игровой ситуации, где выясняется, кто знает больше истин, концевая лексема помогает вызволить из памяти нужную формулу истины, начинающуюся с такой же лексемы, или организовать новую истину (строку) по модели традиционной.

В песенных текстах некоторая заданность, формульность пословиц разомкнута вставками типа о-уиу, гущэ, ерыу, уарира, — лексем, характерных для жанра песен.

Открытая композиция «ста истин» позволяет варьировать внутритекстовой набор. Проанализируем характер смысловой нагрузки, которую несет этот текстовой набор, и его обусловленность ситуативным контекстом — для этого рассмотрим «истины» в системе этнической культуры адыгов.

«Шъыпкъишъ» (сто истин) в системе этнической культуры

Следует разобраться, что есть «истина» для адыгов, прежде чем выяснять, какая информация заложена в этом жанре и как срабатывает механизм ее трансляции.

Итак, слово «истина» в термине «сто истин» в адыгских языках обозначается адыг. *шъыпкъэ*, каб.: *пэжс* — правда. Для адыгов истина — это основное звено в системе нравственно-философских взглядов, некий сгусток этнического опыта; центр, в котором сфокусирована адыгская ментальность; основа для выстраивания главных принципов адыгагъэ (адыгства); наконец, это — мера представления адыгов об идеальном, истинном мире — духовном и предметном.

Статус истинности не есть статичное явление, навсегда данное даже и для одного этноса. Он подвержен трансформациям так же, как и сама этническая культура, само бытие, являющееся высшим критерием истины.

«Истина есть торжество духа, — пишет известный русский философ XX века Николай Бердяев. — <...> Раскрытие истины есть творческий акт духа, человеческий акт, творческий акт, преодолевающий рабство у объективного мира. Познание активно, а не пассивно.

Познание истины есть не выработка рациональных понятий, прежде всего оценка. Истина есть свет Логоса, возгоревшийся в самом бытии, если употреблять традиционную терминологию, или в глубине существования, или жизни.

Единая целостная Истина разбивается на множество истин».

Таким образом, бердяевское «множество истин» может быть применимо к тем единицам истин, из которых составляется Шъыпкъишъ.

Они, как и вся этническая культура, нуждаются в трансляции, передаче во времени и в пространстве, чтобы наилучшим образом обеспечить преемственность в поддержании традиций. Передача осуществляется «благодаря исторически сложившимся информационным связям» или «службам этноса».

Существует целая система информационных связей. Как самые престижные, особо выделяются художественно организованные тексты.

Б.Х.Бгажноков, исследуя специфику трансляции культуры общения и в этой связи выделяя в паремиях общения формы, регулирующие коммуникативный опыт адыгов, обратил внимание на «сто истин», значительная «часть которых посвящалась этикету». Он называет «Истины» (*Псалъэ пэж*) поучениями, выполненными в стихотворной форме» [15. С. 138].

Следует сказать, что «поучительная» функция, т.е. этическая функция в «ста истинах» — не единственная, хотя одна из основных. В них действительно большое количество истин «ориентировано на организацию общения, на поддержание традиций в этой сфере жизни» [Там же].

Но не только этот компонент культуры является предметом передачи. В «ста истинах» сосредоточено множество блоков, хранящих и распространяющих информацию как о соционормативной культуре, так и о культуре первичного производства, жизнеобеспечения и гуманитарной культуре. В этом смысле «сто истин» — специфический канал трансляции знаний о всей этнической культуре адыгов.

Вопрос о том, где и как срабатывает механизм трансляции этнической информации посредством «ста истин», — один из узловых.

В качестве версии можно смоделировать ситуативный игровой контекст, в котором могла бы изначально сформироваться художественная структура «ста истин». На любых игрищах, молодежных посиделках, в хачещах и на чапщах адыги традиционно устраивали своеобразные словесные игры: соревнования на лучшее знание фольклора, разного рода загадывания, импровизированные взаимовышучивания, театрализованные представления на заданную тему и т.д. Игровой контекст, который создавался в таких случаях, способствовал рождению и функционированию множества специфических для адыгов художественных форм типа *зэфэусэ*, *кебэсча*, *смеховых песен*. По той же типологии, нам думается, возникало своеобразное перечисление, нанизывание паремий, в той или иной степени ориентированных на аудиторию. Это могло служить формой состязаний на лучшее знание истин, на умение сочинять новые клише по модели традиционных. Условия игры были заданы: перечисление должно строиться на фонической основе, когда конец одной паремии вызывает начало следующей. Таким образом, подхватная рифма становилась основным сигнальным ключом в продолжении всей игры. Чаще всего, видимо, задавалась и мелодия песен-истин.

Все остальное оставалось во власти исполнителя: последовательность и художественная форма каждой истины определялись его талантом и способностью к импровизации; он выбирал из известных ему форм те истины, которые могли быть востребованы данной аудиторией, и, ориентируясь на нее, формировал текст своего варианта «ста истин». Таким образом, исполнитель на первой стадии является одновременно и автором, и передатчиком «истин». В последующих повторных исполнениях он больше выступает как передатчик, но и здесь остается соавтором сочинителя, так как за ним сохраняется право вносить изменения в текст в соответствии с ситуативным контекстом.

На возможность возникновения «ста истин» в игровом контексте указывают некоторая театрализованная условность фабулы, формула вызова на соревнование (обычно ею завершается текст) и своеобразные зачины, организующие внимание и регулирующие настрой аудитории:

Шъыпкъишъэр къызаIо гущэрэм шъуежъыу,	Сто истин, когда говорят, гущэ, подпевайте,
Емыжъыушъущты гущэхэмкIэ шъуедэIу.	Кто не может подпевать, гущэ, слушайте.

Иногда формула такого зачина более развернута:

О уи-ур сэIо гущэшъы, сэкууа,	О уиу — говорю, гущэ, я кричу,
А сызэрэкуо гущэрэм ежъыуа,	А, что кричу, гущэ, подпевай,
Уемыжъыушъущты гущэмэ, едэIуа,	Если не можешь подпевать, гущэ, послушай,
УемыдэIушъущты гущэмэ, ежьэжьа,	Если не можешь слушать, гущэ, отправляйся (прочь),
А къезгьэжьэгьахэ гущэхэр къэсIон сэ	О, начатое, гущэ, я продолжу: (дальше начинается перечисление истин):
Лажьэхэр зыщызэрахьэрэр зы жэпкъа,	Беды носятся в одном рту [подбородке],
Нартышъхьэр зэгозыутрэр зы мы бжыма.	Нартскую голову разбивает один этот кулак...

Такого рода зачины встречаются во многих песнях и элегического, и смехового характера. Нам думается, что одно из главных назначений таких зачинов — организация аудитории на восприятие текста. Зачины указывают также на функционирование песни в определенном ситуативном контексте.

После зачина начиналось перечисление истин. Исполнитель втягивал присутствующих в игру: одного только называл в тексте, намекал на мнимые неприглядные поступки другого, обобщая это в пословице, третьему неожиданно переадресовывал перечисление истин, бросая ему вызов: «НокIо» — «идет»! и называл адресанта по имени. Это означало: передаю тебе слово, попытайся сказать то, что я не сказал.

Подобный механизм передачи права продолжить исполнение песни, своеобразная исполнительская эстафета, тоже типичны для адыг-

ского фольклора. И подтверждают специфику функционирования большей части фольклора в игровой среде, санкционируемой в хачещах, чапщах, на посиделках и т.д.

Таким образом, вероятнее всего, «истины», как художественный текст, формировались в игровом контексте. Но игровой фон не исчезал и при многократных повторных исполнениях, когда текст становился «заданным», даже за пределами игрищ. Игровой фон оставался в смеховом тоне мелодии, в самой форме перечисления, которая всегда предполагает некоторый вызов на состязание.

Остановимся на самой этнической информации, заложенной в «Ста истинах», на типовых блоках истин и ассоциативных рядах, возникающих за ними.

Существующие тексты «Ста истин» (и их варианты) представляют собой множество тематических и объектных блоков истин. Наиболее многочисленны и вариативны те, в которых заложены знания о соционормативной культуре, о нравственных категориях, об этносфере адыгов, о приметах погоды, явлениях природы, о культуре жизнеобеспечения (системе питания, жилищах) и т.д.

Разноплановые, разнотипные блоки истин охватывают широкий спектр знаний о жизнедеятельности этноса. Тем не менее, ориентированность всех типов истин на определенную поведенческую культуру очевидна — ведь истины призваны транслировать именно ту этническую информацию, которая требует воспроизводства и поддержания традиций.

В одних истинах направленность на поведенческую культуру открыто прочитывается, в других она — на втором плане, в ассоциативном ряду, находящемся «за истинами».

ЦIыхур ныбжьэгьуншэмэ, дзыхь хуумышI.	Не доверяй человеку, не имеющему друзей.
Мы лIыгьэншэ гупым уахэмыхьэ.	Избегай ватаги трусливых людей.
Уи мыIэхьэ куэдым ущIэмыкъу.	Не стремись к тому, чего не заслуживаешь.

Здесь прямо указывается, как нужно вести себя в той или иной ситуации. В других — там, где перечисляются, например, приметы природы, поведенческое действо «спрятано» за кадром:

Ошъопщэ нэгъыфыр оял,	Облако бледное — дождливо.
Нэкъуаем ижьыбгъэхэр мэгырзы.	Нэкуая ветры стонут.

За этими истинами вырастает целый ряд ассоциаций: дождливое облако или стонущие ветры должны насторожить — впереди ненастное время, не дожидаясь его, следует переделать все свои дела.

В «ста истинах» есть целый ряд однотипных по структуре паремий с закрытой мотивировкой значения:

Уанэм лIыр имысмэ пхъэтIаркъу.	Седло, (в котором) не сидит мужчина — коряга.
Iанэм шхын темылъмэ — пхъэмбгъужъ.	Стол без пищи — старая доска.

Сами по себе эти изречения интересны, как отражающие формы адыгского мышления, как знаки, несущие адыгскую ментальность. Но еще больший интерес представляют ассоциативные ряды, лежащие за ними.

На первом плане — предметы, символизирующие представления адыгов об идеальной жизни — всадник и накрытый стол.

Всадник, если он сел в седло, он — путник, он деятелен. В путь отправляется только тот, кто уверен в себе, кто мужественен. А мужественный всадник для адыга — это идеальный герой. Если же седло без седока, так это простая коряга, бесполезный предмет, символизирующий отсутствие жизненной энергии.

Накрытый стол — это тоже священный для адыга элемент бытия, олицетворяющий не только благополучие, но и гостеприимство. За ним — целая система взаимоотношений, актуализирующая культуру общения. Ненакрытый стол — обыкновенная доска, символизирующая в то же время разрушение традиционных корней адыгского дома, ломку его основного стержня.

Как видим, в каждой истине фигурируют два взаимоисключающих предмета: седло — коряга; стол — доска. Первые — живая жизнь, идеальный образ мира. Вторые — отсутствие таковых. Первые отрицают вторые. В этом отрицании — главный поучительный смысл истин: нужно всегда обеспечивать функционирование элементов культуры (в данном случае седла и стола) в пределах свойственного им контекста.

Таким образом, рассмотрев «Шъыпкъишъ» на филологическом и культурологическом уровнях, можно сделать вывод, что «Сто истин» — это специфическая для адыгов синкретическая художественная структура, транслирующая этническую информацию, своеобразная паремиологическая тирада, ориентированная в основном на поведенческую культуру, формообразующим признаком которой является подхватная рифма — сигнал к перечислению истин.

§ 2. Художественная структура и социальная форма опщын (устных посланий)

Опщын (устные послания) и зэфэусэ (поэтические прения) как этноспецифические элементы культуры, находящиеся на грани быта и искусства, исследованы нами в монографии «Формы общения адыгов» (Майкоп, 1998). Возвращаясь к ним в рамках данной работы, мы сделали акцент на специфику функционирования в них поэтических и песенных форм.

Рассмотрим художественные тексты опщын (устных посланий) как трансляторов этнической информации.

Опщын по-адыгейски значит «посылать, передавать весть, информировать адресата через кого-то». Это — традиционный, специфический для адыгов канал связи адресанта с адресатом, форма опосредованного общения, занимающая определенное место в коммуникативной культуре этноса. В качестве основного компонента опщын содержит художественно организованный текст, что позволяет говорить о нем в фольклористическом аспекте.

Несмотря на то, что радость и беда чаще всего становились поводом для устного сообщения, опщын выполнял значительную по своему характеру общественно-политическую функцию. Аулы при посредстве опщын договаривались о проведении народных празднеств (хэгъэшъо-джэгу), князья сообщали друг другу о совместном военном походе против врага [69. С. 133, 254]. Более того, о готовности вражеского стана к войне узнавали по его отношению к гонцу: при готовности к войне гонца убивали, а в противном случае отпускали живым [262. С. 346]. Через гонца один знаменитый герой-рыцарь, собираясь в поход, звал с собой другого прославленного воина. При этом далеко не каждый удостаивался чести быть приглашенным через гонца.

Хан-Гирей называет «прекрасным обыкновением» объясняться через гонцов «при важных переговорах с соседними ли народами или во время распрей междуусобных». Это, считает он, «удерживает тяжущиеся лица от исступления, в которое впадают при сильных прениях, сохраняет тишину на съездах...». Об одном из способов сообщать горестную весть, существовавшем у убыхов, упоминает и Н.Дубровин [30. С. 171].

В известиях европейских авторов, посещавших адыгов в XIII–XIX веках, также упоминается об обыкновении адыгов передавать весть через посланцев. Так, Дж. Интериано (1502 г.) пишет, что адыги «...чаще передают друг другу вести на словах, через посланцев» [2. С. 47]. «В своих деловых отношениях они (адыги — Р.У.), — отмечает Тебу де Мариньи (1837 г.), — полагаются на свидетелей или клятву... если же необходимость возникает что-либо сообщить кому-либо, используется нарочный» [2. С. 302].

Вслед за ним Фредерик Дюбуа де Монпере (1839 г.) замечает, что «черкесы..., имея лишь слабо развитые торговые и экономические связи, не ощущают потребности в этом великом средстве коммуникации (письменности — Р. У.), нарочный служит для них живым письмом» [2. С. 453].

В XX веке некоторые составные части опщын (если рассматривать его как единую и отдельную форму общения) исследовались этнографами, психолингвистами, языковедами, историками. Так Х.М.Думанов и Х.С.Кушхов пишут, что в прошлом (XIX — начало XX вв.) «в случае какого-либо конфликта враждующие стороны через посредников решали, на каком суде они будут разбираться. Если стороны по взаимной договоренности останавливались на третейском суде, то

приступали, опять же через посредников, к согласованию состава медиаторов» [142. С. 41–51]. На этих судах, как отмечал в свое время Хан-Гирей, от имени обвиняемого выступали также посредники. З.Налоев, исследуя очистительные песни, обратил внимание на особую адресность некоторых песен — таких, как «Песня Гудаберда, Азепща сына», «Песня Куалы, сына Созариха» [43. С. 84–86]. Б.Бгажноков, разбирая одну из древних форм опосредованного общения каб.: щIагъыбзэ (шагыбзэ) — букв. «подъязык», упоминает о гонцах, а способ сообщения горестной вести, существовавший у убыхов, называет «уникальным в технике иносказания» [14. С. 34]. Е.Дж.Налоева выделяет в структуре княжеского двора посыльного, как одного из составляющих этой структуры. Предметы, используемые для передачи той или иной информации, например, къоджэ бэщ (сельская палка), регулирующая очередность выхода в дозор, С.Мафедзев рассматривает как символ, употребляющийся в коммуникативном поведении адыгов [178. С. 53].

О традиционности и устойчивости данной формы общения свидетельствует и тот факт, что наряду с современными коммуникативными средствами ею пользуются и в наши дни. Несмотря на то, что весть передана по телефону или телеграфу, в зависимости от ее важности и от возраста адресата, могут послать еще и гонца.

Повторяемость, устойчивость ситуаций опщын составляет определенную закономерность, что позволяет говорить об их универсальности как об одном из показателей традиционности и специфичности этого жанра в коммуникативной культуре адыгов.

Вызванный к жизни общественной, политической или бытовой необходимостью, опщын используется в ситуациях, требующих преодоления пространственно-временных преград. Так, нападение неприятеля и связанная с ним необходимость сбора войска — повод к организации опщын. Для передачи призыва будущим воинам руководители отправляют гонца с поручением по всем населенным пунктам. Гонец подворно передает весть, чаще всего пользуясь одной и той же моделью сообщения. Такова, например, формула сбора войска, бытовавшая в Шапсугии:

Мы унэм шапсыгъэ лIэкъуитIу ис,	В этом доме два шапсугских рода,
НахьылIыкIэ зызлъытэжьрэр къерэкI.	Кто считает себя более мужественным, пусть выйдет.

В соответствии с контекстом ситуации в каждом конкретном случае опщын сопровождается определенным миниритуалом или обрядовым действом, центральным, организующим звеном которого является текст, чаще всего — художественный.

Следует заметить, что ситуации опщын возникают в разных плоскостях жизнедеятельности этноса. Если сбор войска вызывается общественно-политической необходимостью, то ситуации сватовства

или сообщения горестной вести возникают в пределах социально-бытовых отношений.

Соответственно на первом уровне опщын выполняет межплеменные (возможно, межнациональные), на втором — межличностные задачи. Это говорит о довольно широких полномочиях опщын как этноспецифической формы общения. Каждая функциональная роль опщын диктует свою особенную форму организации контакта.

Повод к опщын, необходимость контакта, третье лицо, осуществляющее контакт — слагаемые коммуникативного акта. Начальным звеном этой цепи, а, значит, и основным условием возникновения ситуации опщын является наличие повода. Он вырастает из той общественно-политической и социально-бытовой деятельности этноса, в которой по той или иной причине (это или наличие контактных табу в культуре общения адыгов, или выросшая на этой почве престижность формы опщын, например, в ситуации сватовства), общение происходит опосредованно, через третье лицо. Следовательно, от характера повода зависит и тип ситуации опщын. На этом основании, нам думается, типологию ситуации опщын следует рассматривать в связи со степенью срочности повода. Условно можно выделить три типа ситуаций:

а) экстремальный, где в основном реализует себя собственно опщын;

б) нейтральный, в котором допускается имитация опщын (обстоятельство, приближающее его к следующему типу — игровому);

в) игровой тип, где эстетическая функция опщын четче выражена в художественно организованном тексте, что позволяет воспринимать его как престижную форму общения. В игровой ситуации окончательно формируются все жанровые признаки опщын (устного послания) как фольклорного текста. Например, юноша посылает девушке через доверенное лицо следующую поэтическую реплику:

Гъатхэ къарабэхэр къызэдогьагъэ,	Весенние одуванчики дружно цветут.
Куэншыбэ гьурхэр къызэдопсалъэ,	Жесткие корсеты* дружно говорят,
«Псалъэ жэуап»,— жаIэри сыкъагъэкIуащ.	За ответным словом меня прислали.

Девушка владеетет тем же культурно-языковым кодом и отвечает:

Къэрэсу щыщу зы псы щынакърэ	Из Карасу одну кружку воды
Къуэм сырикIыну зы лъэмыжрэ.	И, чтобы перейти овраг — один мост.

Это — условие девушки, при выполнении которого юноша может рассчитывать на положительный ответ.

Каждый из приведенных примеров — самостоятельное произведение фольклора. Такое общение в виде полемического обмена репликами, как отмечает З.Кудаева, имело форму признания в любви и

* Жесткий корсет (адыг. куэншыбэ) — кожаный корсет, который зашивали на девочке-подростке и который снимал жених в первую брачную ночь.

ответа. Этот специальный язык справедливо считается «языком игрового ухаживания» [287].

По структуре любой опщын состоит из четырех компонентов: адресанта, сообщаемой вести, передатчика и адресата.

Рассмотрим каждый компонент в отдельности и тем самым обозначим мотивы, формы, характер возникновения и пользования опщын.

Адресант. Экспедиентом, посылателем опщын является адресант. Он отправляет весть, он выбирает ее передатчика и, наконец, он называет адресата. Его авторитетом подкрепляется поведение передатчика. Более того, общественный статус адресанта влияет на отношение адресата к передатчику, а значит — и к сообщаемой вести в целом. Так, быть гонцом (послом) уважаемого и авторитетного лица всегда считалось престижным. Издревле гонцы или послы воспринимались не как безличные и механические передатчики, а как полпреды адресанта. «Оскорбление, нанесенное послу, было равнозначно оскорблению того лица, которое послало» [39. С. 99].

Статус «уважаемого и авторитетного» лица использовался адыгами и при проведении общественных мероприятий. Как при этом действовал механизм опщын? Роль адресанта временно выполняло специально назначенное обществом лицо, чей авторитет был необходим для положительного исхода дела. В этой роли чаще всего выступали, по свидетельству С.Хан-Гирея, вдовы и девицы. «Женщине, желающей помогать бедным и утесненным,— писал он,— стоит только от имени своего послать просить помощи и тотчас явятся князья и дворяне, которые исполнят великодушные ее желания» [69. С. 293].

В этом плане интересным было, например, обыкновение адыгов организовывать сбор помощи пострадавшим в неурожайный год. От имени общественности аула знатная и уважаемая девушка могла выступить инициатором такого мероприятия. Такими были девушки по имени Быруха из Хатукая, Шабанова Гошефиж из Бжедугии, Казиева Ханифа из Шапсугии и другие. По всей округе разносился клич, что такая-то девушка собирает семь возов проса взаймы — до нового урожая. Услышавшие такое воззвание понимали, что это необходимо не ей лично, а для нужд целого селения. И каждый считал своим долгом принять в нем посильное участие. Тем более, что участие в мероприятии, организованном прославленной девушкой, считалось почетным. «Так, из Бжедугии не раз посылали людей к известной в то время темиргоевской девушке, дочери Шуахуко (Щыуахьыкъом ыпхъу) и Устоковой Нагуа из Шапсугии. Случалось и так, что отправленная такой прославленной девушкой весть мобилизовывала силы воинов перед выступлением в бой. Как повествует предание, Казиева Ханифа, узнав о готовящемся штурме Туапсинской крепости, заявила, что выйдет замуж за того, кто привезет ей пушку противника. Сомнений не было, что в таком случае бой будет выигран, т. к. каждый воин считал для себя честью идти на смерть ради красавицы Ханифы.

Так и случилось: крепость была взята, и пушка противника отправлена Ханифе смертельно раненным Магометом Коджебердуко.

Передатчик вести (далее — ПВ). Коммуникативная функция его в любой ситуации четко определена, ибо она обусловлена этикетом: что бы ни случилось, передатчик обязан выполнить свой долг — передать весть.

Поведение передатчика вести может быть ритуальным или ситуативным. Ритуальное задано еще в начале организации опщын, в соответствии с характером сообщаемой вести (по включенности ее в определенный обряд).

Так, в свадебном обряде возвращения жениха в свой дом он приглашается от имени родителей кем-то из родственников или чаще всего — соседей. В честь этого события они произносят специальные хохи (благопожелания) или песни. И при вводе невесты в дом кто-то из присутствующих от имени свекрови исполняет на торжестве величальную песню или хох в честь невесты. Основная функция этих обрядов магическая: предречь жениху и невесте счастье и достойное поведение в жизни. Формулы подобных сообщений (хохи или песни) включены в обряд. Поэтому задача передатчика вести (в роли ПВ в названных обрядах выступают исполнители хохов и песен) минимальна: передать традиционную формулу благопожеланий. Поведение передатчика вести в данном случае стереотипно и подчинено правилам обряда.

В зависимости от характера сообщаемой вести и сопряженности ее с определенным ритуалом или ситуацией в роли ПВ выступают специальные люди, имеющие в разных этнических группах собственно адыгское название: Іофтабгэ — посланник, мэкъэгъэІу — гонец, гъоу, джакІуэ (каб.) — глашатай; кууакІо — распорядитель празднества, ІотэжьакІо, гущыІакІо — пересказыватель,— посредник, шъыхьыхь, шыуадж, щхьэкІуэ (каб.) — горевестник (дословно: «всадник, несущий горестную весть»). Все они выполняют одну коммуникативную функцию, но дифференцируются по характеру сообщаемой вести. Так, горевестник несет только сообщение о чьей-либо смерти. Другие категории ПВ, выступая в разных ситуациях, имеют широкие полномочия: они могут сообщать вести и общественно-политического, и социально-бытового характера.

За одними категориями передатчиков официально закрепляются их права и обязанности. Так в свадебном обряде выступает кууакІо (кууако) — букв.: кричащий.

На свадьбах один из присутствующих просит кууако объявить народу о подарке для невесты или о желании увидеть определенного человека в танце. Кууако, призванный общаться с людьми языком поэзии, импровизирует сообщение на основе традиционных клише.

Например:

О, купышъхьэ мафэ хъун,	О, счастливая компания,
Зэ шъукъэдаIу:	Послушайте сюда:
Непэ Нэгъуцумэ янысэ	Что сегодня Нагучевых невестку
Былым фэшIкIэ	Ради выкупа
Убытыгъэу щыткIэ сшIагъэмэ,	В плен взяли, если б я знал,
Щызгъэтыния? — еIуи,	Разве я позволил бы! — говоря,
Ацумыжъмэ ащыщэу ЛIымафэ	Из Ачмизовых Тлимаф
Сомишъэ къеты.	Сто рублей вносит.
ЛIыр мылъку-тынкIэ,— еIо,	Кто щедрее,— говорит,
— Сапэ орэкIо!	— Меня пусть опередит!
Ар апэрэ тыгъу ныIэп,	Это только первый взнос,
Мылъкур мыухыжь,	Богатство неисчерпаемо,
Кум зэрэфащ,	Его столько, сколько воз поднимет,
Шым зэрэфэхь,	Его столько, сколько лошадь поднимет.
Къызхэсхырэр хым ынык1,	Из чего взял (пусть умножится), как в море галька,
Къушъхьэм ипкIашъ!	Как листва горного леса!
Шъо шъуемызэщмэ,	Если вы не устанете,
Тэ тезэщыштэп,— еIуи,	Мы не устанем,— говорит,
— Тхьауегъэпсэу!	— Спасибо!
Мин бэрчэт босын!	Тысяча берчет бесин!

[36. ЦА/АГУ].

Адресат условно завершает структуру опщын при односторонней связи. Однако в силу своей социальной специфики опщын обычно предполагает ответное сообщение. Поэтому адресат является не только условно завершающим опщын, но и источником ответного сообщения.

В редких случаях традиционные функции адресата смещаются. В истории песни «Тфыщалъэмэ яорэд» приводится такая ситуация опщын. На аул напали неприятели. Старик Пцаше в то время уже не ходил в походы. Выехали его сыновья — Доль и Хагуч. Старик решил узнать о судьбе поединка и взобрался на возвышение, откуда мог наблюдать дорогу. Через некоторое время показался всадник. По поведению всадника Пцаше понимает, что это горевестник, скачущий в аул. Спрашивает его: — Кто тот несчастный, к которому ты спешишь, мой мальчик? Тот отвечает: — Ничего с остальными не случилось, только.

«Пцашэм и Долэр укIыгъэ.	Пцаше [сын] Доле убит,
ХьагъукIэр уIэгъай».	Хагуч сильно ранен.

Заметим: в данном случае горевестник не узнал, видимо, в старике своего адресата. Однако старик принимает сообщение, адресованное ему, и ориентирует горевестника на другого адресата:

Долэм ышыпхъуитIумэ	Двум Долиным сестрам
Фэсэмэркъэушъоу яжъугъашI;	Будто шутку сообщите;
ХьагъукIэр уIэгъаемэ,	Если Хагуч ранен,
ХьакIэщэу илэгъунэшхом ешъущэ лIэжьыри,	В кунацкую, что станет его лагуной, пусть отвезут.
Пшъашъэу лIы рамытыгъэм ежъу гъэтхахь [37. ЦА/АГУ].	Девушку, еще не отданную замуж, Пригласите дом чертой обвести.

Этот случай не типичен, но представляет для нас интерес в силу того, что традиционная роль адресата несколько смещается. Здесь он берет на себя роль адресанта, потому что возникла потребность детализировать сообщение и поставить нужные акценты в зависимости от возможного адресата (мать, отец, сестра, невеста). По обычаю, горестную весть могли сообщать открытым текстом только мужчинам, а женщинам сообщали иносказательно, тем самым психологически готовя их к восприятию печального известия.

Старик, услышав горестную весть, не захотел взять на себя ее сообщение своим близким и не открыл себя как настоящего адресата. Он пожелал, чтобы передатчик вести выполнил свою роль до конца, и при том сам указал форму сообщения горестной вести новым адресатам.

При усилении эстетической функции, сопутствующей коммуникативной, роль адресата в механизме опщын (так же, как передатчика вести и адресанта попеременно) может быть ослаблена и обозначена лишь схематически. Так, заложенная в обвинительных и очистительных песнях определенная адресность действует лишь до тех пор, пока песня выполняет свое первичное практическое значение.

Основную функциональную нагрузку в механизме опщын несет на себе **сообщаемая весть**. Наиболее распространенными являются ее словесные формы.

Актуализируясь в самых различных коммуникативных ситуациях, они выполняют общественно-политические и социально-бытовые задачи. Реализуются эти задачи в прозаической, стихотворной или песенной форме. Это говорит о том, что сообщаемая весть в механизме опщын может быть представлена целой группой фольклорных жанров.

Как известно, поэтика фольклора находится в прямой зависимости от специфики бытования и функционирования жанра. «Неправомерно изучать поэтику жанра вне совокупности характерных для него функциональных связей,— писал Б.Н.Путилов, имея в виду «связи с различными сферами устойчивой народной бытовой практики, с традиционными народными социально-бытовыми институтами, с миром традиционных представлений. В рамках обусловленных традицией функциональных связей,— говорил он,— происходит встреча фольклора с реальной жизнью. Мы не поймем характера этой встречи, особенности ее художественной реализации, если не будем иметь в виду момент обусловленности» [211. С. 17–18].

Исходя из такой установки, под поэтикой фольклора Б.Н.Путилов понимал «поэтику внутрифункциональных зависимостей, нормативных обусловленностей, возможностей, реализуемых в известных рамках» [там же].

Исследуя художественную специфику жанра, мы анализируем фольклорную систему, в которой реализуются эти самые функциональные связи.

Начнем с прозаических форм опщын. Среди них преобладают так называемые «фольклорно-речевые жанры». Это — словесные стереотипы, в состав которых входят фразеологизмы с мотивировкой общего значения. Как отмечает К.В.Чистов, функции этих жанров коммуникативные, а результаты могут оцениваться как эстетические. Это значит, что форма сообщаемой вести зависит от возникающих коммуникативных ситуаций. И в каждой из них форма сообщаемой вести определяется не столько как жанр, сколько как «состояние» текста в момент исполнения [250. С. 6–31].

К исследованию мы привлекли множество таких прозаических форм опщын, как приветствие, ситуативная информация, устный рассказ, из которого выбирается для передачи ключевая фраза.

Чаще всего ключевая фраза в прозаических устных посланиях организована в иносказательной форме. В этом плане представляет интерес послание, адресованное некоему Айтечхадже Лахшуко. Предание повествует следующее: «Бывалый наездник, известный своими подвигами Лахшуко Айтечхадже, живший в абадзехском ауле (близ нынешнего города Горячий Ключ), перед смертью пожелал увидеть своего друга, который жил вдали от него. Снарядили в дорогу вестника, хотя родственники опасались, что тот не успеет передать весть. Перед отправкой старик Лахшуко наказал посыльному: «Если мой друг спросит, от кого пришел, скажи ему следующее: «Гъунд-гъунд къалэ заштэ чэщым, къуахьланэ тесэу, уисэмэгубгъукIэ къыбготэу, къэлапчъэм къыбдыдэхьэ-гъагъэр гьогу кIахьым техьажьынэу зигъэхьазырыжьыгъэшъы, сэшIэхыщэ умыIо». (Тот, который при взятии Гунд-Гундкале верхом на куахлане, слева от тебя, вошел в ворота, [ныне] отправляется в дальнюю дорогу, поэтому не подумай, что торопишься)». Это сообщение должно было напомнить адресату батальную сцену, обстоятельства которой были зашифрованы в названии города и кличке кобылицы. А то, что правая почетная сторона при взятии крепости была отдана другу, должно подсказать адресату его имя. Услышавший эту весть обязан поспешить, ибо послание напоминает, что адресант «отправляется в дальнюю дорогу», т.е. находится при смерти [5. ЦА/АГУ].

Данное послание, как видим, представляет собой развернутую метонимию, построенную на характеристике героя. Она понятна только двум участникам общения — адресанту и адресату.

Исследование показало, что устные послания бытуют чаще в прозаической форме. Но особым вниманием пользуются послания в стихотворной форме — как более изысканные и престижные. Рассмотрим, к примеру, такое послание:

ЗызиIэткIэ бгыкъухэр зэщедзы,
Зыридзыхмэ джэныкъор еупIыцIэ,
ЫбгъэсеплъышъкъончIапцI,
ЗызиупцIэныжькIэ цундыжъ,—
ШъхьарыуалыкъошхомисфешъуIожь [423].

Поднимается во весь рост — балки сбивает,
А опустится — весь очаг собою закрывает.
Смотрю на грудь — галка черная,
А разденется — ворон старый,
Шхаруалыко Большому передайте.

Данное послание воспринимается по-разному. Первый вариант: по поручению Шхаруалуко его друг посмотрел на кого-то (возможно, это неприятель или человек, который поразил его воображение), и теперь передает ему свое впечатление. В качестве ПВ выступают случайные люди, поэтому приметы человека, о котором идет речь, выражены иносказательно. Второй вариант: это дружеский шарж, где есть обязательный компонент опщын — выраженная адресность: «сфешъуIожь» — «передайте». Как объясняет сама сказительница, это — дружеское послание. Можно предположить, что друзья некоего прославленного Шхаруалуко где-то встречались с его другом. Через них тот передает в гиперболической форме слова, выражающие его расположение, говорящие о том, что Шхаруалуко не забыт. Возможен и третий вариант: девушка сочинила этот колкий куплет в адрес жениха; это тем более вероятно, что по стилю он близок к песням игрового ухаживания, и использован в смеховой песне «Пшъэшъэ — кIэлэ орэд», («Песня девушки и юноши»), в вариантах «Къолэн иорэд» («Песня Колен»). Подобные контаминации в фольклоре часты. Во всех версиях послания закодированы главный смысл сообщаемой вести и образ адресата. Чужому эти слова непонятны, и только адресат, заранее зная ситуацию, при которой сложилась эта поэтическая формула, может понять смысл подобного послания. Оно способно воскресить в памяти адресата всю цепь взаимоотношений, связывающую его с отправителем.

Кто бы ни выступал в роли передатчика, иносказательная форма сообщаемой вести обеспечивает полную гарантию сохранения точности содержания, ибо посредник не может изменить его из-за непонятности, если б и захотел.

Поэтическая форма опщын наиболее популярна в ситуации игрового ухаживания. Ярко выраженными художественными особенностями этих посланий являются аллегоричность образа, диалогичность в форме смысловых параллелизмов. Поэтическое прение происходит через посредника. Девушка посылает жениху:

Къэрэсыу щыщу зы псы щынакърэ
Къуэм сырикIыну зы лъэмыжрэ...

Из Карасу воды одну чашку,
И, чтобы овраг перейти, один мост.

Юноша отвечает ей:

Псым дэт дзэлыр фырэ?	Ива в воде разве гниет?
Фэм дэлъыгур псалъэрэ?	Сердце в теле [человека] разговаривает?
Уэрэ дэрэ зэжетIа псалъэр,	Слово, что мы друг другу дали,
Хьэ пщыгъупщэжа?	Почему ты забыла?

Формулы игрового ухаживания нередко использовались и в ситуациях серьезного сватовства; через посредника девушке посылалось аллегорическое предложение. И поэтому, вероятно, девушка просит дать время для раздумья, пожалев о прежнем обещании. Юноша отвечает, что время не властно над чувством.

Необходимость пользоваться услугами передатчика заставляет адресанта искать иносказательный ход, понятный только адресату, чтобы сохранить тайну от нескромных ушей. Вот почему важно удачно зашифровать мысль и найти адекватный образ, способный донести информацию до сознания адресата. Для этого не всегда опщын выстраивается по принципу аллегорического параллелизма. В ситуации сватовства он часто прибегает к обобщению. Девушка — юноше:

КIалэр жъоплъэу пшъэмыгумэ сиджэгъоуз,	Юноша красный с короткой шеей мне ненавистен,
КIалэр къуапцIэу гъурабзыумэ сикIэсэ мыл.	Юноша смуглый, сухощавый, как птица, мне люб.

Юноша в том же стиле отвечает ей через посредника:

Пшъашъэр къуданэу ищыгъэмэ сикIэсэ мыл.	Девушка статная, стройная (букв. вытянутая) мне люба,
Пшъашъэр шъонтIэоу пхъэчаим фэдэмэ сиджэгъоуз. [424].	Девушка упитанная, круглая, как бочка, мне ненавистна.

Кроме стихотворной и прозаической, в фольклоре адыгов существуют и песенные формы опщын. В них можно выделить два вида: песни-письма и песни-плачи. Ко второму виду примыкают «очистительные» песни типа «Песня Гудаберда, сына Азепша».

Песни-письма появились в адыгском фольклоре во время Великой Отечественной войны. Основой для них, возможно, послужили реально существовавшие фронтовые письма. Генетически песни-письма восходят к традиционной форме беседы — зэфэусэ. Однако они отличаются тем, что контакт между адресантом и адресатом в них не прямой, а опосредованный, ибо общающиеся стороны разделены пространством и временем. В такой ситуации роль передатчика вести берет на себя песня. Она соединяет устные послания, отправленные с фронта и на фронт, в одно целое. А передавались они из уст в уста через людей, оказавшихся в ситуации опщын.

Юноша посылает:

Къанджым шIуцIэу хэлъыр зынапц,	Чьи брови — чернота сороки,
Фыжьэу хэтыр зыкIышъу,	Чье тело — белизна сороки,
КIэсэныгъэ сэлам кьыпфэсэгъэхьы	Любви привет тебе посылаю.
[309. С. 78].	

Девушка отвечает:

ТэмэтелъитIум тамэр ращэх,	Два твоих погона плечи [вниз] тянут,
Орденэу пхэлъыми бгъэри ращэх,	Ордена твои грудь твою [вниз] тянут,
Псэлъыхъоу сиIэми къахэлыдыкIэу	Из моих женихов самым ярким
КъысфэкIожьыщтыр сикIэсэ закъу	Ко мне вернется мой милый единственный.
[Там же. С. 90].	

Песни-письма исполнялись на мотивы известных народных произведений или полюбившихся русских песен военного периода.

Песни-письма чаще всего построены по принципу смыслового антифона. Как правило, два относительно самостоятельных произведения (послание с фронта и ответ на него) составляют структурное единство: они часто исполняются на одну мелодию.

Принцип смыслового антифона выдержан и в тех случаях, когда оба послания (с фронта и на фронт) объединены в одной песне. По структуре они напоминают песни типа зэфэусэ.

Солдат обращается к любимой:

Самолетыр тхылъызехь,	Самолет письма носит,
СаукIыгъэу тхылъ къызыпфахькIэ,	О моей гибели если письмо принесут,
Мэзищэ закъо сфыщысыжь.	Хотя бы три месяца жди меня!

Любимая отвечает:

Самолетыр тхылъызещ,	Самолет письма носит,
УщымIэжьэу тхылъ къызахькIэ,	О твоей гибели если письмо принесут,
ГъашIэу сиIэми сыщысын!	Всю жизнь тебя ждать буду!

Песнями-письмами солдаты общаются с любимыми, матерями, отцами, сестрами [430].

Как видим, по функциональному признаку песни-письма восходят к опщын.

Обратимся к песенно-плачевой форме. Из произведений этой формы наибольший интерес для нас представляет песня-плач «Табу»:

Тигъунэгъу нысэ гущэр нысэжъи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!
Пэрэжъыяхьэ гущэ тыжъугъакIу,— ыIуи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!
Пшъэшъэжъые куп гущэ сигъусэу,
Пэрэжъыяхьэ тыкIуагъи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

Пэрэжъые хьамэ гущэм тыхэтэу,
Шыу куп къакIоу тэлъэгъуи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

Пшъэшъэ куп гущэм зыкIаIэм,
— Си Нэфынэ ахэт,— сIуи сыуцуи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

Шыу куп гущэр къызэсым,
Пэрэжъые апс гущэр пэзгъохи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

— Пэрэжъые апс гущэм сыфаеп,
А сэ сызыфае гущэр пIэшъхьитIуи,—
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

— Алахьэ дэдэ гущэр къысауи,
Сыд гущэр къысапIора, Нэфын,— сIуи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

— Джабгъу быдз гущэм узешъом,
Сэмэгу быдз гущэм сыбдешъуи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

— Джабгьу куашъом утесы гущэмэ,
А сэмэгу куашъо гущэм сытеси,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

— Ащы гущэм уфэмыемэ,
Чэтапэмрэ чэтэ Iапшъэмрэ ахад,— ыIуи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!

— Чэтэ Iапшъэ гущэм сыфаеп,
А сэ сызыфаер чэтап,— сIуи,
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!
А табу, табу, табу апщ, сянэм сфешъуIожьи!
ЕзымыIожьын гущэм ичIыфи

[13. ЦА/АГУ].

Невестка соседей (гуща) невестка скверная,
А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте!

— За терном пойдем,— она сказала и —
А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте!

С группой девушек
За терном мы отправились,—
А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте!

В кустах терновника находясь,
Ватагу всадников, идущих к нам, мы увидели,—
А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте!

Подруги спрятались, а она, героиня песни «Табу», узнав среди всадников своего молочного брата и воспитанника отца (**пІур**) Нэфын, выскочила на дорогу и протянула ему собранные ею ягоды. Здесь фабула песни делает неожиданный поворот: Нэфын отказывается от ягод:

— Чашка терна (гуща) мне не нужна,
Мне твои руки (гуща) нужны,
А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте!

Она умоляет его пощадить ее. Но тот неумолим.

— А если ты этого (гуща) не желаешь,
Между острием меча и его рукоятью выбирай,— сказал он,—
А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте!

И девочка выбирает:

— Рукояти меча (гуща) я не желаю,
А желаю я острия меча,— сказала я.—
А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте!

Песня заканчивается заклятием:

— А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте!
Кто не передаст [мои слова], тот останется в долгу.

«А табу, табу, табу апщ, моей матери передайте [все, что случилось со мной]» — поэтическая строка, полная трагизма, проходит через всю песню, подчеркивая стиль опщын.

Г.А.Самогова относит песню «Табу» к бытовой лирике [3. Кн. I. С. 166]. Если еще более конкретизировать ее по формальному и функциональному признакам, то она также может быть отнесена и к песенной форме опщын. Это тем более верно, что по предписанию адыгэ хабзэ (адыгский этикет) для ведения сердечных переговоров между родителями и детьми должен находиться посредник. И риторическое «передайте моей матери» в песне объясняется традицией коммуникативной культуры этноса. Третье лицо в данном случае подразумевается в контексте, сама песня берет на себя роль посредника.

Как указывалось выше, к песенной форме опщын примыкают и так называемые «очистительные песни». Первичная функция их коммуникативная, т.е. они появляются из необходимости оправдаться, объясниться по поводу несправедливости осуждения.

В них всегда присутствуют адресант и адресат, названные в тексте или в сопровождающем песню предании. Песня же опосредует контакт между ними. При повторном исполнении, вне коммуникативной ситуации, такая песенная форма опщын приобретает иную функцию. Очистительная песня как фольклорный жанр выросла из специфической для адыгов опосредованной формы общения. Типологически это

явление можно соотнести с плачем «при проводах солдат с побывки». «Это уже далеко не причитание,— пишет К.В.Чистов,— это сказ о солдатской жизни, выросший из причитаний в условиях исполнения вне обряда» [77. С. 265].

В коммуникативной ситуации, т. е. в условиях опщын, «очистительная» песня своей исповедальной формой отводит от человека обвинение или подозрение и восстанавливает справедливость. Как отмечает З.М.Налоев, «ситуация позора или преступления, требующая песни данного типа, прочитывается в тексте самой песни» [43. С. 98].

Пщы сымыукIыу пщыукI къысфIащI.	Князя не убивавшего — меня убийцей князя назвали.
Пщыр зыукIами си нэр хуэмысэт,	К убийству князя [только] мои глаза причастны,
Си нэр хуэмысэ шхьакIэ, сиIэр хуэхейщ.	Хотя мои глаза причастны, да руки не причастны.

(*из «Песни Гудаберда, сына Азепша»*)

Однако в одном и том же тексте коммуникативная ситуация прочитывается не всегда. Иногда «очистительная» песня создается в ответ на «обвинительную». Так появились двухчастные взаимоориентированные песни типа «Къолэн иорэд», «Мэмэт иорэд».

Посредством песни человека могли обвинить в неэтикетном поведении или создать о нем отрицательное общественное мнение, против которого могла выступить только равнозначная и равноценная сила. Таковой могла быть только песня, так как она «имела силу общественного приговора».

Как повествует предание, «Песня Колен» сначала была сочинена как смеховая песня, обвинявшая красавицу Довлетхан в строптивости. К тому же женихи, узнавшие о любви девушки к цветастым платьям, прозвали ее «Къолэн» — букв.: «Цветастая». Это произведение, к сожалению, нами не зафиксировано. Сохранилась лишь ответная песня, которая тоже называется «Къолэн иорэд». В ней Довлетхан просит не называть ее «Къолэн»:

... Къолэныр къысэшъумыIу,	... Не называйте меня Колен,
Долэтхъан шъуIори шъукъадж.	Довлетхан меня зовите.
Зэпстэури шъуIорэр сэ сшIэн ар.	Я любой вашей воле подчинюсь.
СипэIуакIэ гущэхэри псыцу ауас,	Цена моей новой шапки — вол.
СлъэпшъитIур осым хэкIуакIэ,	Мои ноги белизной со снегом спорят.
СицокъэкIитIумэ сарыт,	Я в своих новых туфлях стою,
СэхьэкIо — бгъуакIошъы сыдэт,	Прохаживаюсь я у себя во дворе.
О сымыщэми сэ сызыщэн ар	Если на мне не женишься, [другого] жениха
Пчыхьэ нэмысэуи къзэгьотын сэ ... [369].	Еще до вечера найду я.

А из двухчастной песни «Мэмэт иорэд» (Песня Мэмэт) наиболее популярна первая — хулительная. В ней красивый и мужественный

юноша изображается безобразным и трусливым. Реальный Мэмэт в начале XX столетия, перед самой революцией, жил в адыгейском ауле Понежукай, занимался кузнечным и шорным делом. Многие знатные девушки, к которым он сватался, проявляли к нему благосклонность. Такой успех обыкновенного ремесленника задевал самолюбие многих княжеских сынков. И, по свидетельству некоторых информантов, хулительная песня о Мэмэте была сочинена по их заказу. Другие информанты утверждают, будто песню сочинили по просьбе знатной девушки, от которой Мэмэт отказался. Вот она:

Еу, еу, еу, си Мэмэт,
Уатэр къашти сыджым еу, си Мэмэт,
СыгъукIэнэу оIошъ, екуапэри ошI,
Уиекопэ шIыгъэхэр лъэгуанджэм къэмыс,
Уисыджышъхьэ такъэ гущэми шъуаехэри къегъу,
Уищыдыбжьы гъуанэ гущэм цыгъохэри къекI,
Цум зэрэхэкIыгъэри уилъэгу зэкIад,
Уицокъэ зэкIадэхэри Бобруй лъэмыдж..
[307].

Еу, еу, еу, мой Мэмэт,
Возьми и ударь по наковальне, мой Мэмэт,
Решив стать кузнецом, ты очажок соорудил,
Но очажок тот не доходил до колена,
Наковальню твою крысы прогрызли,
Из дырявых твоих мехов мыши лезут,
Из кожи целого вола подошва твоих чувяков,
Чувяки твои, как Бобруйский мост...

Эта хулительная песня Мэмэта испортила его репутацию. А танцевальная мелодия песни обеспечила ей долгую жизнь: она стала исполняться на всех празднествах. Однако оскорбленные друзья Мэмэта потребовали оправдания и восстановления его доброго имени. Было выбрано надежное средство: сочинить «очистительную» песню. Так появилась вторая часть песни «Мэмэт иорэд», воспевающая достоинства Мэмэта.

Таким образом, народная песня становилась как бы орудием организации и регуляции общественного мнения о людях, событиях, явлениях социально-политической жизни этноса.

Как видим, в пределах фольклорной коммуникации сообщаемая весть актуализируется посредством целой группы жанров. Однако, это не нарушает целостности и структурного единства опщын. И заложено это единство, во-первых, в наличии коммуникативной ситуации, связанной с пространственно-временными факторами; во-вторых, в присутствии передатчика вести, как опосредующего фактора (либо он фактически действует в механизме опщын, либо подразумевается), в-третьих, в наличии четко выраженной адресности, информационной направленности. Чаще всего она фиксируется определенной формулой «сфешъу-Iожь» — передайте.

§ 3. Жанровая и коммуникативная специфика зэфэусэ (поэтических прений)

Зэфэусэ — один из видов игровой коммуникации, этноспецифический способ реализации речевых и предметных средств общения. Игровой контекст заложен в самом термине. По-адыгейски зэфэусэ означает взаимонаправленное поэтическое состязание в красноречии.

Термином зэфэусэ пользуются только западные адыги. Но и у них он не зафиксирован ни в толковом (Майкоп, 1960), ни в адыгейско-русском (Майкоп, 1975), ни в этимологическом (Москва, 1977) словарях. Лишь словарь литературоведческих терминов (Майкоп, 1994) дает некоторое объяснение термина «зэфэусэ орэдхэр».

У восточных адыгов нам не удалось зафиксировать этот термин. Применительно к текстам зэфэусэ, сохранившимся у них в большом количестве, кабардинцы и черкесы пользуются термином **хорыбзэ**.

«Тайноречие», используемое в зэфэусэ, стало предметом ряда исследований. Так, Ю.Тхаркахо, А.Схаляхо и Б.Бгажноков попытались классифицировать его по родовым и видовым признакам, указав при этом на две функциональные особенности «тайноречия»: становиться средством общения для определенной социальной группы людей и быть формой соревнования в красноречии [119. С. 109–129; 90. С. 146; 270].

Зэфэусэ как форма общения имеет определенную структуру, предполагающую активную двустороннюю связь. Каждая сторона импровизирует сообщение, но при этом пользуется «накопленным традицией большим запасом стереотипных формул». Результаты соревнования оцениваются по умению пользоваться клишированными репликами в соответствии с определенной, чаще всего типовой, ситуацией.

Именно благодаря своим культурным функциям и клишированной форме, — по выражению Вяч.В. Иванова, — «подобные тексты оказываются чрезвычайно устойчивыми во времени и нередко доносят до нас языковые, мифологические и обрядовые элементы глубокой древности» [56. С. 1]. При этом Вяч.В.Иванов в качестве примера ссылается на жанр «прений», известный в литературе Европы и Азии, начиная с шумерской традиции и кончая Лермонтовым. Здесь следует сказать, что выявляя функциональные особенности «прений», Иванов связывает «память этого жанра только с литературой, тогда как этот уникальный жанр является столь же устной формой».

Забегая вперед, сошлемся еще на одну жанровую особенность прений, отмеченную Ивановым: «Для жанра обязателен спор двух персонифицированных предметов, явлений, или понятий, передаваемый в форме их прямой речи. Каждый из участников спора отстаивает свое превосходство или правоту» [56, С. 5]. В качестве образца ученый приводит спор козла и Пальмы (персидско-арабские тексты). Подобные прения персонифицированных предметов занимают особое место в фольклоре многих кавказских народов, в том числе и

адыгов [88. С. 144–156]. Мы сослались на высказывания Вяч.В.Иванова о жанре прений, чтобы указать, что на содержательном и функциональном уровне он имеет широкие полномочия и в литературе, и в устной традиции. Множество подтверждений этому содержится и в предлагаемом исследовании, и в первую очередь касается содержания термина «прение» (оно соответствует адыгскому «зэфэусэ») и участников диалогического спора.

Умение импровизировать, публично спорить, «говорить стихами» высоко ценилось издревле. Поэтому адыги всегда учили своих детей мастерству слова. «Воспитатель преподает также своему ученику,— писал Ф.Д.де Монпере,— великое искусство красноречия и рассудительности, чтобы тот мог блистать на собраниях или импровизированных местных советах, где обсуждаются интересы нации» [2. С. 440].

Состязание в красноречии Хан-Гирей считает «достойнейшей наибольшего замечания забавой у черкесов» [67. Кн. I. С. 321]. Состязания были групповыми (обычно это группа юношей и группа девушек) и парными. Традиция эта сохранилась и по сей день. Наиболее популярной формой ээфэусэ является парная. Чаще всего ею пользуются в ситуации игрового ухаживания. Но иногда встречаются и групповые зэфэусэ. Так, мы были свидетелями того, как в 1984 году на одном молодежном вечере, где собрались представители нескольких аулов Адыгеи, импровизированно возникло групповое состязание. Один из присутствующих запел довольно известную лирическую песню:

Псыр къузанкIэ сэ къыпхосхьын,
ЖыпIэ псори сэ о пхосшIэн.
Уэр, къыздакIуэ, си дэхэкIей,
Уэр фIэкIауэ сэ сыхомей.

Воду ситом стану тебе носить,
Все, что ни скажешь, сделаю.
Выходи за меня, красавица,
Никого, кроме тебя, не желаю.

Несколько голосов ответило ему:

Ай-яй-яй щыгъэт, щыгъэт!
Ай-яй-яй мыгъуэ, уи фызыр щIэ?
Ай-яй-яй — къэпщам игъэс.
ФIыуэ слъагъуми сыхомыгъэкI.

Ай-яй-яй, молчи, молчи!
Ай-яй-яй, о, горе, как же жена твоя?
Ай-яй-яй, раз женился, с ней живи.
Меня любимого ты не лишай!

Все зааплодировали, уловив в манере исполнения песни некоторый намек на вызов вступить в состязание. Первый запевала оглядел присутствующих, глазами нашел нужный объект и, обращаясь к нему, продолжил:

А, мамхыгъэу «Ветерок» мыгъом.
Мамхыгъэ пхъужъхэр къычIэлъэдагъ,
Мамхыгъэ пхъужъым сыкъзенэкIаом,
— Пойдемте вместе! — сэ къысиIуагъ.

А, в мамхегский «Ветерок», о горе,
Разведенки мамхегские забежали.
Мамхегской разведенке я подмигнул,
«Пойдем вместе», — она мне сказала.

Снова другая группа подхватила:

«Ай-яй-яй, перестань, перестань!»

Пока пелась эта музыкальная фраза, запевала искал очередную «жертву», с которой собирался вступить в состязание. Но не успел: в песенную «перебранку» неожиданно вступил тот, кому были адресованы слова о «мамхегских разведенках». Якобы «оскорбившись» за свой аул, он пропел:

Еджэркъое пшъашъэхэр шъхьахынэ закI,	Егерухаевские девушки ленивые все,
Унэгъо шIакIэм фэмыIэзах,	К семейной жизни совсем не пригодные.
Къэзыщагъэ щыIэми кIэгъожьыгъах,	Кто женился [на егерухаевке], давно пожалел,
Къэзыщэн щыIэмэ, шъузфэсакъыжь.	Если кто собирается — будьте осторожны.

Снова группа подхватила песню:

«Ай-яй-яй, перестань, перестань!»

А первый запевала, которому ответил «мамхегский», оказался из аула Егерухай. Он нарочито разводит руками, выражая свое недоумение, а в это время в игру вступает третий запевала — из аула Джерокай и начинает хвалить своих аульчан — и парней, и девушек. Но присутствующие не соглашаются. «Ай-яй-яй, молчи, молчи!» — говорят ему... Импровизировали на ходу, каждый вспоминал: кто из какого аула, и у кого какие недостатки, действительные или мнимые, чтобы здесь же осмеять их. Песенное соревнование длилось около часа. На ходу придумывались слова или заимствовались из других песен. Одно было ясно: традиции зэфэусэ не утрачены, напротив, они живы, но естественно, несколько видоизменились. Если, как говорил Хан-Гирей, для состязаний в красноречии сочинялись специальные песни и исполнялись строго по ритуалу зэфэусэ, то здесь налицо импровизация на тему известной песни. Каждый исполнитель как бы защищает свои права перед всеми, выказывая свое искусство. Нельзя сказать, что это качество появилось сегодня. Состязания такого плана имели место в традиционной культуре, о чем свидетельствуют песни типа «Къоджэ орэдхэр» («Песни об аулах»). З.М.Налоев относит их к другому фольклорному жанру — кебжечу. Нам думается, что этими качествами обладает и зэфэусэ, как жанр. Но от кебжеча его отличает особенность композиционного строя: зэфэусэ — это двухчастное по структуре произведение, где происходит поочередная смена позиций объекта и субъекта вышучивания. А в кебжече адресант один, но меняются объекты вышучивания. Но зэфэусэ, как форма общения, использует и кебжечевые особенности.

Зэфэусэ, как самая изысканная и престижная форма общения, особенно устойчиво закрепилась в ситуации игрового ухаживания. Основное назначение ее — это взаимовышучивание в форме взаимовеличания. В ситуации игрового ухаживания юноша, как правило, начинает состязание с величальных стихов, пытаясь «задобрить» девушку, вызвать ее на откровенность. В ходе «переговоров» каждая сторона выясняет слабые места в характере друг друга и на них потом

выстраивает зэфэусэ. Нарочитая похвала переходит в осмеяние. Ведущая роль в этом принадлежит юноше: он начинает «переговоры», он подводит итоги и объявляет о результатах. Но весь ход состязаний зависит от изобретательности обоих, от того, насколько хорошо они владеют традициями игровой коммуникации. Если одна сторона не способна в ходе импровизации воспользоваться клише, нарушается ход зэфэусэ, и она терпит поражение.

Фольклор адыгов зафиксировал множество таких случаев. Об одном из них рассказывается следующее: «К Нафисет (так звали девушку) пришли два друга, чтобы сделать ей предложение. По традиции один из них, Махмуд, в иносказательной форме сделал предложение. Девушка, желая произвести впечатление человека, владеющего хорыбзэ, ответила:

Псыр къиумэ, псыныбэр кIеуты,
Сыгу изыутын гущыIэ къысэмыIу.

Разлившаяся река разрушает берег,
Не говори мне слов, разрушающих мое сердце.

Опечалился юноша от этих слов. Помолчал и сказал:

Ащыгъум, пшъашъ, къедэIу:
Тыгъэ къыкъокIыпIэм ылъэныкъо
Зы бгъашхъо щыI,
Тыгъэ къохьажьыпIэм ылъэныкъо
Зы псычэт шхъуантIэ щыI.
ИтIур ижъыгум щэтэмао.

Раз так, девушка, послушай:
Там, где солнце восходит,
Одна соколица есть.
Там, где солнце садится,
Один серый селезень есть.
Оба они в поле одиноком взмахивают крыльями.

Афыпсрэ псы фыжьрэ азыфагу
Тхьаркъо фыжьыр мы кIэлэ делэм тэ къехи?
Ар сэIо шъхьай, непа, нычэпа?
Джэуап къысэт, пшъашъ!

Между Афипсом и рекой Белой
Белую голубицу этот глупый юноша откуда взял?
А все же, сегодня ли, в эту ночь ли?
Ответь мне, девушка!

Услышав столь сложный вопрос, Нафисет смутилась, не зная, что и как ответить. Юноша продолжил:

ХьакIэм кIакIор иун,
Мы шэкIыр шэкI плIынкIэу зэтелъ.
Еплъ, егупшыс,
Уигупшысэ къегъэхь [407].

Для гостя бурка — дом.
Эта ткань вчетверо сложена,
Посмотри, подумай.
И отгадай!

Девушка совсем растерялась. Юноша, поняв, что она не владеет хорыбзэ, объяснил ей: «Соколица» — это ты. «Селезень серый» — это я. «Оба в поле одиноком взмахивают крыльями» — означает, что мы с тобой говорим на разных языках. «Между Афипсом и рекой Белой живущую белую голубицу откуда взял?» — я сказал из-за твоей первой реплики. «А все же, сегодня ли, в эту ночь ли?» — я спросил, надеясь на положительный ответ. Но ответа не было. Тогда я сказал: «Для гостя бурка — дом», намекая, что мужчина свободен в выборе.

А слова «ткань эта вчетверо сложена, посмотри, подумай и угадай» — это намек на то, чтобы ты подумала, прежде чем сказать что-либо. С добром в сердце пришел я к тебе, а не для того, чтобы разрушать берега или твое сердце. Больше никогда не говори таких слов».

Естественно, юноша после такого разговора не стал дальше «проверять» находчивость девушки: первого ее поражения было достаточно, чтобы прекратить состязание.

Зэфэусэ, как форма состязания в красноречии, часто разворачивалась на свадебных игрищах, на молодежных ночных посиделках и т.д. При этом, как правило, имитировалась ситуация ухаживания или, по Хан-Гирею,— специально выдумывался предлог для предъявления претензий друг другу. Но следует заметить, повод к ситуации зэфэусэ бывает или специально подготовленным, или естественно сложившимся. Последнее более характерно для ситуации ухаживания в лэгъун (девичьей комнате) или ситуации столкновения идейных противников.

Ситуации, в которых функционирует зэфэусэ, разнотипны. Проанализированные нами фольклорные тексты позволяют выделить по меньшей мере два типа ситуаций. Первый — ситуация игрового ухаживания, которая наиболее «узнаваема» по тематическим и половозрастным особенностям. Ситуация игрового ухаживания возможна только между юношей и девушкой и, естественно, их зэфэусэ посвящается в основном теме любви. В отличие от него, второй тип не знает ни тематических ограничений, ни половозрастных и социальных преград. И поэтому возможности его намного шире. Условно этот тип можно назвать конфликтной ситуацией. В ней участники зэфэусэ предъявляют друг другу претензии (действительные или мнимые) и одновременно «защищаются» от нападок силою красноречия.

Следует заметить, что не всегда можно провести четкую границу между этими типами ситуаций: в ситуации игрового ухаживания тоже ведь происходят своего рода конфликты. Кроме того, обе ситуации разворачиваются в игровом контексте, и участники зэфэусэ в основном пользуются однотипными речевыми формулами.

Таким образом, зэфэусэ проявляет себя как форма общения в игровой коммуникации. В игровом контексте формируются и все его жанровые особенности как фольклорного текста.

В отличие от опщын, зэфэусэ функционирует только в игровой ситуации и, соответственно, в нем преобладают эстетические качества; в опщын же основные функции — информативные, а эстетические выступают как сопутствующие.

Наблюдается интересная закономерность во взаимодействии зэфэусэ и опщын: когда опщын, выполнив свои первоначальные коммуникативные функции, начинает отрываться от ситуации, обе формы сближаются и даже переплетаются. Вспомним песни-письма, состоящие из двух частей, или устные послания, или обвинительно-

очистительные песни. Без передатчика вести, вне первоначальных коммуникативных задач они начинают восприниматься как зэфэусэ.

Так, обвинительно-очистительные двухчастные песни типа «Мэмэт иорэд» (Песня Мэмэта) первоначально выполняют коммуникативную функцию и каждая часть воспринимается как опщын — устное послание. Адресант через исполнителя «посылает» песню, обвиняя человека в каком-либо проступке (как это случилось с песней Мэмэта). Адресат (в данном случае друзья Мэмэта), опровергая обвинение, отвечает на песню песней. Роль передатчика вести при этом выполняют первые исполнители песен. Но впоследствии, отделившись от ситуативного контекста, те же самые песни, которые были компонентами опщын, становятся компонентами народных игрищ или ночных посиделок как форма состязания в красноречии. В таком случае две самостоятельные песни, появившиеся в разное время, обретают композиционное единство и начинают функционировать как зэфэусэ. К этому можно добавить и те фольклорные произведения, которые имеют форму диалога. Тогда возникает вопрос: что считать зэфэусэ? Нам думается, что зэфэусэ как жанровое понятие имеет два значения: узкое — зэфэусэ как фольклорный жанр в собственном смысле, сопряженный с игровой коммуникацией, и зэфэусэ в широком смысле — система, включающая все фольклорные тексты, имеющие форму смехового диалога. Зэфэусэ в последнем качестве типологически сходно с шаири в аджарском фольклоре [284. С. 232].

Следует заметить, что и в фольклоре других народов обнаруживаются аналогичные жанровые формы. Так, в свадебной поэзии татар Башкирии широко бытует **эйтеш** — речитативно-песенное соревнование между сторонниками жениха и невесты [189. С. 125]. Разговор в виде обмена **пантунами** считается у малайцев показателем образованности и таланта. Диалоги влюбленных героев **хнкайята** (фантастических историй) представляют собой сложную форму **прошитых пантунов**. По свидетельству А.А.Аншба, большое место в абхазской народной поэзии занимают стихотворно-песенные диалоги между юношей и девушкой, исполняемые под аккомпанемент музыкального инструмента-ачамгура. В них «язвительно высмеиваются внешний вид и внутренняя неприглядность парней и девушек, проводящих жизнь в праздности...» [5. С. 254–255]. И в нивхском фольклоре есть стихотворный жанр, «который возникает в связи с конкретным случаем», как поэтическое посвящение. Называется он «алхтунд», что означает «обнажающее слово» [214. С. 215–222].

Типологическую параллель зэфэусэ можно обнаружить также в японских средневековых турнирах, в которых «одна команда развивала образность, предложенную в стихотворении соперников» [181. С. 15] и китайских (народность чжуан) **гэсюй** (букв.: городище песен) — любовных песнях-перекличках. Последние «и ныне служат средством увеселения, дружного обмена приветствиями, выражения

чувств у большинства (а их 56 — У.Р.) национальных меньшинств Китая» [173. С. 176].

По своим функциональным и формальным качествам наибольшее типологическое сходство с зэфэусэ обнаруживает **айтыс** — публичное поэтическое состязание народных певцов-импровизаторов (акынов) в Казахстане, популярное и в настоящее время. Термином **айтысу** в казахской поэзии обозначается стихотворение диалогической формы, которое строится по принципу амебейной композиции. Как и зэфэусэ, айтыс и айтысу — явления карнавального типа [8. С. 359]. Русская частушка и зэфэусэ, как жанровые формы, тоже обнаруживают много сходных качеств. Особенно те частушки, которые участвуют в «шуточной перебранке, возникающей между группами девушек и парней. Каждая из сторон пытается побольше уколоть противника». В таких ситуациях враждебность не находит мотивировки в самом тексте частушки: подлинные мотивы «оскорблений» не составляют секрета ни для участников состязаний, ни для слушателей.

Как видим, поэтическое прение — и как явление коммуникативной культуры, и как фольклорный жанр — характерно для культуры многих народов, причем не родственных и территориально отдаленных друг от друга.

Нас интересуют жанровые модификации зэфэусэ — проанализируем их на материале таких песен, как «Хьабибэрэ Джанбэчрэ» (Хабиба и Джанбеч), «Хэты гущэм уестына, си Сас?» (За кого, гуща, мне тебя отдать, моя Саса?), «Бзыу цIыкIум иорэд» (Песня маленькой птички) и т. д. Эти песни относятся к другим жанрам, но по композиционно-структурным особенностям они могут быть исследованы в рамках зэфэусэ: они имеют форму смехового диалога.

В песне «О маленькой птичке» диалог построен как вопрос — ответ. Спрашивает девушка, которая каждый раз ставит невыполнимые условия юноше:

Пшъашъэр:	Девушка:
— Бзыу цIыкIу сыхъоу, мэзым сыхэхьажьмэ,	— Если я превращусь в птичку и улечу в лес,
Тэ сыкъипхыжьын гущи, сэ?	Как ты меня найдешь?
КIалэр:	Юноша:
— Ныбгъу атакъэ сыхъоу, сыкъыплъежьэжьмэ,	— Превращусь в перепелку, брошусь вслед
Укъэсыубытын гущэба, сэ. [431].	И поймаю тебя я.

Девушка придумывает новые преграды. Но юноша готов выдержать любые испытания. Подобные зэфэусэ-песни часто использовались на чапщах, молодежных вечерах-посиделках как форма состязания в красноречии, создающая ситуацию игрового ухаживания. Победителем оказывался тот, кто отличился бóльшим остроумием и изобретательностью. Построение диалога-спора в песне «О малень-

кой птичке» — типологически широко распространенное явление в фольклоре разных народов. А.Н.Веселовский, описавший этот прием, приводит множество примеров: «Общее положение такое: молодец предлагает девушке свою любовь, она отнекивается: лучше я стану тем-то, изменю образ, лишь бы не принадлежать тебе. Парень отвечает ей пожеланием себе встречной метаморфозы, которая поставит его в уровень с превращениями милой: если она станет рыбкой, он рыбаком, она птицей — он охотником, она зайцем — он собакой, она цветком — он косарем. Эта фантастическая игра в желания развивается разнообразно с разными окончаниями. В румынской песне спорят таким образом кук — парень и горлица — девушка: она обратится в хлеб в печи, он в кочергу, она в тростинку, он сделает из нее свирель, будет петь, играть, будет ее целовать, она станет иконою в церкви, он причетником, будет ей кланяться, приговаривая: святой образок, стань пташкой, чтоб нам любиться, чтоб нам миловаться, но облаками при солнце, в прохладной тени листьев при звездах и луне, навеки — вместе» [20. С. 366–367].

«Аналогичную картину дает и кумыкский **такмак**,— пишет А.М.Аджиев — ... идет длинная цепь превращений парня и девушки, где первый — сила настигающая, полонящая, вторая — спасающаяся, укрывающаяся, что в духе символики свадебной поэзии... Подобная песенка имеется у ряда родственных кумыкам тюркоязычных народов (у карачаевцев, азербайджанцев, туркмен), а также у народов, живущих по соседству с кумыками (табасаранцев, адыгов и др.)» [94. С. 37–38].

Итак, **зэфэусэ** — это диалогический жанр, национальную специфику которого определяют следующие особенности:

1. По типу структуры это — двухчастная, взаимоориентированная поэтическая композиция. Словесная перепалка разворачивается между равноправно вступившими в состязание адресантом и адресатом.

2. Композиционно зэфэусэ состоит из импровизированных речевых стереотипов.

3. Диалог проходит на фоне игровой коммуникации. А игровой контекст появляется за счет перевода общения в иную плоскость при помощи иносказательных образов, заложенных в поэтическом тексте, предъявлений претензий и допущений конструкции низкого стиля речи и бранных слов. Возможность использования последних появляется благодаря тому, что зэфэусэ чаще всего функционирует в условиях, санкционирующих разговоры на любые темы, как-то: чапщ, свадебные игрища, молодежные посиделки и т.д. Так, Ш.Хут пишет, что «высказывания быстро становились достоянием всех, своеобразным общественным мнением, и от них во многом зависели успехи юношей в завоевании симпатий понравившихся им девушек. Поэтому, естественно, ни один юноша не желал быть “прохваченным” в “фэус”». (То же, что и «зэфэусэ» — Р.У.) [246. С. 34–35].

Однако не исключена возможность, что жанр **зэфэусэ** пришел на чапщ, посиделки и свадебные игрища из ритуала ухаживания, справлявшегося в девичьей комнате (пшъэшъэ унэ).

4. Главное назначение зэфэусэ — выставить соперника в комическом свете. Комический эффект зависит от многих факторов, объективных и субъективных, в первую очередь — от способности каждой стороны к художественной организации речи, от изобретательности ума и знания правил ведения игры.

Тематика поэтических турниров не ограничена, о чем красноречиво свидетельствуют фольклорные тексты. Предметами осмеяния могут быть личные качества людей, недостатки края, аула, семьи, рода, физические и моральные изъяны и т. д. Если их нет, осмеиваются недостатки мнимые. Но никто не воспринимает зэфэусэ как оскорбление: избежать этого помогает игровой статус, разрешающий осмеивать не с целью обидеть или оскорбить, а только для того, чтобы победить в остроумии. Правдивость куплетов не обязательна. Главное назначение зэфэусэ — смехотворчество. Функция зэфэусэ как элемента смеховой культуры — «и в развлекательности и, одновременно, в их социальной активности, в отрицании готовых форм жизни, претендующих на вечность и незыблемость, и одновременно в утверждении идей смен и обновления этих форм жизни» и «веселой относительности господствующих правд и властей» [43. С. 23].

В фольклоре адыгов существуют зэфэусэ и социально-бытовой, и любовной тематики, организованные в сатирико-юмористическом ракурсе. Функционируют они в разных ситуациях, — например, игрового ухаживания или в ситуации стычек.

Анализ сотен зэфэусэ, функционирующих в разных ситуациях, позволил выявить, какими художественно-изобразительными приемами реализуются национальные особенности этого жанра в фольклоре адыгов, имеющем богатые традиции поэтических состязаний и в стихах, и в песнях.

Для зэфэусэ, как и для всей системы адыгского народно-поэтического творчества, характерна формульность речевых единиц и амебейность композиции. Но формульность здесь — не только и не просто художественно-изобразительный прием, но материал, из которого строится произведение.

В зэфэусэ могут быть выделены несколько типов формул: композиционные, оценочные или характеризующие, формулы-условия, формулы-отказы и т. д. Одни формулы ярко выражены и варьируются во многих текстах, другие лишь обозначены.

Композиционные формулы. Их три — формула вызова, продолжения и финала. В развернутых зэфэусэ они все присутствуют: в усеченных, состоящих из двух-трех взаимоориентированных реплик, функции нескольких типов формул выполняет или формула вызова, или формула финала.

Формула вызова на состязание. Она наиболее устойчива в данном жанре и существует во множестве вариантов. Например:

Дунаир къэзыгъэнэфрэр	Мир освещает
Зы маз,	Одна луна,
Гур зыгъэразэрэр зы **тхыд**.	Сердцу радость дает одно слово.
Тхыдэ джэуап къысэт, пшъашъ!	Словами дай мне ответ, девушка!

В этой формуле использована подхватная рифма.

Часто формула вызова и ответная реплика связываются подхватной рифмой или общим словом.

Так, юноша вызывает:	Девушка отвечает:
— Пшъэшъэ **шIуцIэр**, къыздакIу.	— **СышIуцIэ** шъхьакIэ, сыцIэрыIу.
Девушка **чернявая**, выходи за меня замуж.	[Хотя я] **чернявая**, но знаменитая.

Дальше — слово за слово, и разворачивается соперничество: кто остроумнее «унизит» противника. Или:

Хьарабжъэм зыкъегъэщ,	Харабже скручивается,
Усщэн сIуи сыкъэкIуагъ:	Взять тебя в жены пришел:
Бжыхьэ чэужъыр мэтакъо	Осенний старый плетень рассыпается,
Псым хэлъыпхъэр мэшъу.	В воде лежащее бревно гниет,
Шъом дэлъыгур мапэ.	Сердце в груди томится.
Сыгу пэти уадэжь сыкъэкIуагъ.	Мое сердце томилось, и я к тебе пришел,
Гопэуц, пшъашъ.	От тоски лекарство дай, девушка!

Эта универсальная формула вызова зафиксирована не только в такой полной форме: нередко она редуцируется или «распадается» и употребляется по частям (первые две строчки отдельно, последующие тоже). В этой формуле отразились все поэтические приемы построения народного стиха (подхватная рифма: ма**пэ** — **пэ**ти — гопэ-уц; **гъэщ** — **усщэ**н, м**эшъу** — **шъо**м; метафора «хьарабжъ» построена на внешнем сходстве).

Подобными формулами вызова, как правило, пользуется юноша, так как обычно он является инициатором **зэфэусэ** в ситуации ухаживания.

Рассматриваемая формула построена на образном параллелизме: с одной стороны, «Мир освещает одна луна», или «Старый плетень рассыпается», или «Бревно в воде гниет»,— то, что происходит в природе. С другой — «Сердцу радость дает одно слово»; «Сердце в груди томится» — эмоциональное состояние человека доведено до предела, и единственное спасение — в ответном слове девушки.

Формула продолжения зэфэусэ. Она наиболее характерна для развернутых произведений этого жанра. Каждый из соперников начинает свою новую реплику с нее. Существует несколько видов формул-продолжений: однострочные, двух- или трехстрочные. Например, однострочные:

«Хау, хау, хау мыгъо, хау, хау». Коли, коли, коли, о горе, коли, коли.

Или:

«Хау, хау, мыгьо, гьэкIоры». Коли, коли, о горе, и поторопи (продолжай). (т. е.: «поколи» сердце соперника острой репликой и отпусти).

Двухстрочные:

«Тызэрэубыным дэбгъэзагъэмэ, Мыдэ зыкъэгъэхьазыри къэдаIу».	Если хулить друг друга начали, Приготовься и слушай.
А купым ар ишIыкI, Ащ нахьыкIи къыкъокIыщт.	У этой группы такой склад, Но и похуже найдутся.

Фольклор адыгов сохранил большое количество формул-отказов. Только в текстах, хранящихся в архиве КБНИИИФЭ, нами выявлено более ста таких формул. Абсолютное большинство их построено на иносказании, с использованием развернутых метафор.

Например, понятие «пустое дело, не ходи за мной», заключенное в формуле-отказе, обозначается следующими выражениями: «Гъуэгуанэ сабэм мэкъу ущемыуэ», (На пыльной дороге сено не коси), «бдзэжьейм нал щIомылъхьэ» (рыбу не подковывай), «хъумпIэцIэджым щэлъахъэ томылъхьэ» (муравья не треножь), «КъузанкIэ псы зомыхьэ» (воду в сите не носи) и т. д.

Нужно сказать, что многие формулы зэфэусэ, утратив связь с игровым контекстом, переходят в разряд пословиц и поговорок — точно так же, как из паремий могут комбинироваться и формулы зэфэусэ.

Формула конца зэфэусэ. Обычно она завершает словесный поединок. В отличие от формулы вызова она менее устойчива.

Поражение одной стороны в словесном состязании подготавливается другой стороной, предлагающей сопернику сдать позиции. Так, девушка намекает юноше, что он наговорил много лишнего, и это может помешать ему:

О сыпщэ пшIоигъо дэд. Пхъэу зэпыуупкIрэм кIэзыгьэ фэмышI, ПхъэIушкIэн фэмышI.	Тебе очень хочется на мне жениться, Рубленых поленьев не роняй И щепок пе оставляй.

На что юноша отвечает:

«Сидышъэ **чысэ** къопс иIэжьэп, БлэкIыпIэ сиIэжьэп.	Золотой кисет мой без шнура остался, Мне больше некуда деваться.

Так юноша сдает свои позиции после упорного словесного поединка с девушкой, которая превзошла его в остроумии и находчивости. Но юноша не только не сожалеет о своем поражении, он даже рад уступить первенство сопернице. Главная цель зэфэусэ достигнута: юноша искал остроумную и красноречивую девушку и нашел ее.

Вместо формулы-конца иногда зэфэусэ завершается формулой-отказом. Решающую роль при этом играет девушка.

Часто затянувшийся словесный поединок прекращают не сами участники состязания, а присутствующие свидетели: дружки «жениха» или подруги «невесты». Жених спрашивает своих дружков:

— Ныжэбэрей жэщым,	Сегодняшнюю ночь,
Бжыхьэпэ жэщ кІыхьым,	Осеннюю ночь длинную,
Хэтмэ себгъэзэгъын, си гъусэ?	С кем коротать, мой спутник?

Один из друзей отвечает:

— Уи тхьэм уригъэзэгъ!	— Бог твой да поможет!
ЕзэгъыпІэ хэлъмэ,	Если это возможно,
Мыбы хуэдэ бзылъхугъэм езэгъ, си гъусэ!	Вот с этой женщиной уживись, мой спутник!

Если девушка понравилась дружкам, они отвечают жениху:

— Ахэр уинабдзэкІитІуэ,	— Она пусть будет кончиками твоих бровей,
Ахэр уи нитІым язу,	Она пусть будет одним из твоих глаз,
ЗэбгъэзэкІыу гъэжей, си гъусэ!	В объятьях твоих дай ей спать, мой спутник!

Если же девушка не понравилась жениху, он заключает, обращаясь к дружкам:

— Сэшхуэр дяэзхуакущ.	— Шашка между нами,
Хышхуэр дякум итщ.	Море огромное между нами,
Хьанцэр щІэдзи едзых, си гъусэ!	Поддепь лопатой и сбрось ее, мой спутник!

Естественно, девушка, услышавшая это хорыбзэ, пусть и обращенное не к ней, понимает, что переговоры на этом прекращаются.

Формула условий или «трудные задачи» как тни иносказания. В фольклоре адыгов много зэфэусэ, в которых «невыполнимые» условия выражены формулами, на которых в основном и строится все состязание. Как правило, невыполнимые условия предлагает девушка. В таком случае, как отмечает М.И.Мижаев [183. С. 51], юноша должен дать остроумный ответ, в котором либо подчеркивается нереальность слов девушки, либо звучит даже ее осуждение. В ответ на это девушка ставит новые, еще более трудновыполнимые условия:

— Сятэ ицугъожъ псыжъым хэнагъ.	— Отца старый серый вол в болоте застрял.
КІапси темылъхь,	Веревку не надевай,
Чыджи уемыу,	Хворостиной не погоняй,
ЫбжъиунэмыС,	К рогам не прикасайся,
Укъысфаемэ,	Если я тебе нужна,
Къыхэщыжьри	Серого старого вола выведи,
СыбдэкІон.	И я выйду за тебя замуж.

На что юноша отвечает:

СыкъакIо пэтзэ,	Когда шел к тебе,
Сицокъэ лъапэ тIэпIыгъэ:	Носки моих чувяков распоролись:
Масти хэмыIу,	Иглой не прокалывай,
ХьакIустэли пымылъхь,	Наперсток не надевай,
Iудани хэмыщ.	Нитку не продевай,
Къыхэмыщэу дыжьи,	Без следов зашей,
Уятэ ицугъожъ къыхэсщыжьыни,	Гнедого вола твоего отца я вытащу
Усщэн [416].	И возьму тебя замуж.

Как видно, невыполнимые условия отводили так же остроумно.

Иногда формулы невыполнимых условий строятся на отрицании способности соперника выполнить их. Девушка заранее «выносит приговор»:

— О, къэкIуапщ,	— О, заходи, пожалуйста,
— О, щысапщ,— аIозэ,	— О, сиди, пожалуйста [говорят],—
Фэмыфмэ сидышъэ шъхьанти сагьэлэжьагъэ.	Ленивые мою золотую подушку износить заставили,
Сидышъэ мажьи зэпысагьэкIыгъэ.	Свой золотой гребешок я переломила.
Лаби шы къырыу къырабзырэп,	Через Лабу косяк лошадей не перегоняют,
Пшызи шыотэр къырафырэп.	И через Пшиз табун лошадей не перегоняют,
И Гурымыкъуи дэнашхъоп,	Из Гурумука серый шелк [не привозят],
ШхъуантIэм ыкуашъуи чэгыеп.	И (сами) не на чэгые (порода коней) приезжают.

Девушка устала наряжаться («подушка износилась», «золотой гребешок сломался»), встречая и провожая нерадивых женихов, которые не способны даже ходить в походы за реку Лабу и за Пшиз (т.е. совсем недалеко), чтобы пригнать лошадей, или тем более из далекого «Гурумука привезти шелк». А сами нерадивые женихи являются не «на породистой верховой лошади». Предание повествует о том, как посредством этого хорыбзэ одна княжна (гуащэ) искала жениха. Она решила выйти замуж за того, кто разгадает значение этих слов. 99 женихам она загадывала их, никто не смог дать ей достойного ответа. Только сотый юноша оказался проницательным и находчивым. Ответ его:

— Опс, хьабзыуды джад!	— Нет, сука-ведьма бродячая!
Лаби шы къырыу къырабзыгъэм,	И через Лабу лошадей косяк перегнали,
Пшызи шы отэр къырафыгъэм.	И через Пшиз (Кубань) лошадей табун перегнали,
Игурымыкъуи дэнашхъом,	И из Гурумука шелк [возили],
ШхъуантIэм ыкуашъуи чэгыем.	И я серый явился на чэгые.

Девушка, обрадовавшись, что нашелся достойный жених, ответила:

— Ичырычэу бгъашхъо,
Мышхъо-мышъоу малъэ,
Амылъэгьу чэщ,
Чэщищ мыкIу,
ИтIонэрэ кIогъу [426].

В этих словах девушка просит прощения за то, что бросила реплику не по адресу: «как клекочущая птица не знает, где садится». И она назначает срок: в темную ночь, чтобы никто не видел, и не теперь, а через три ночи, второй раз приходи. Если жених подойдет к этому сроку, она готова выйти за него замуж.

В зэфэусэ формула условий, как правило, употребляется в сочетании с формулами других типов — например, формулой-характеристикой.

Формула-характеристика. В ней обычно дается развернутая, часто прямая, а не иносказательная характеристика двум участникам зэфэусэ: отрицательная — сопернику, положительная — себе. Кроме того, каждая сторона рисует свой образ идеального партнера, на которого должен быть похож соперник. Если же он не соответствует этому требованию, каждый обязан сделать для себя выводы.

Так, в ходе поединка девушка заявляет:

Сэ сыздэкIощтыр:	Я вот за кого замуж пойду:
Шэсыхэмэ шыу дахэу,	Когда в поход собираются — чтобы всадник был доблестный,
Къепсыхымэ Iоф ышIэу,	Когда спешится — чтобы дело делал,
Гъушъэу ышIырэр зэригъэкIоу,	Чтобы его постройки были ладные,
ХьакIэ къакIомэ дэчэрэзэу,	Чтобы с гостями был услужливый,
Зао хъумэ шхонч кIыпцIэу,	Если война случится, чтобы ружье было наготове,
Сэмэ цIынэр ихэпхищэу,	Сено сочное чтобы привозил,
Ныбэпхищыр зэблидзэу,	Чтобы три подпруги было [у его коня],
ЕдзэкIыпIэр ищыгъынэу,	Чтобы вешалка его была вся одеждой увешана,
Шэу ыдзырэр ыгъэзэдэу,	Чтобы пуля, пущенная им, летела,
Тхыдэу ыIорэм цIыфхэр еблэу,	Чтобы к историям, что он рассказывает, люди тянулись,
Къеблэгъэжьмэ шъхьантитIоу,	Чтобы, когда возвращался, ему две подушки клали
ФагъэтIылъмэ «тIыс» зэраIорэ	И приглашали сесть,—
ЛIым сыдэкIощт.	[Вот за такого] замуж пойду!

— Нет! — отвечает юноша, — такой тебя не возьмет, потому что ты того недостойна. — И начинает импровизировать хулительные формулы:

— Тызэфэусэныр едгъэжьагъэмэ,	— Если зэфэусэ мы начали,
Мыдэ къэгъазэри къэдаIу:	Сюда повернись и послушай:
Гурхъу шъхьалыр зэщызыхъу,	Ступку ты зря толчешь,
Чэм щыгъом зымытхьакI,	Когда коров [идешь] доить, ты не умываешься,
Пшъхьацышъохэр кIэнкIэ шъугъ,	Твои волосы цвета тухлого яйца,
УиджэнакIэ шэфызалъ,	Подолом платья воск выжимаешь,
Пытым учIэкIышъ, огъумыгъу,	В сени выходишь — огрызаешься,
ЕтIэгьоитIур плъэдакъ,	Два комка грязи — твои пятки,
КъэрапызитIур убыдзышху,	Два арбуза — груди твои большие,
Унэшхуапчъэм удэмыф,	В двери большого дома не влезешь,

Фыжь дыгъэр къыомыкIокI,—	Белое шитье не обхватит тебя.
СынитIоу сиIэмджэ слъэгъугъэшъ,	Своими глазами я это видел, [поэтому]
Тэу укъысатыгъэджи, учэнэп.	И даром тебя не возьму.

Но и девушка не собирается уступать ему. Пытаясь его унизить, она выставляет его еще более смешным:

— Ахэр сэ сизэрэщытми,	— Если я такая,
Тызэрэубыным дэбгъэзагъэмэ,	И если мы друг друга начали хулить,
Мыдэ зыкъэгъазэри къэдаIу —	Повернись сюда и слушай,—
О уизэрэщыти сэ къэсIощт:	Какой ты есть, я тоже скажу:
Цокъэндыжъыехэр уибзэпсэу,	Из дратвы твоя тетива,
Шъузымэ псыхьэ уадакIоу,	С женщинами за водой ходишь,
Хьамэ Iусы яоты,	Собакам корм выносишь,
ЧэмыIусыты сыпщэщта?	Скотницей, что ли, меня возьмешь?
Сыпщэмэ сыды сыпшIыщт? [395].	Если женишься на мне, на что я тебе?

Надо иметь крепкие нервы и быть уверенным в себе, чтобы спокойно выслушать такую характеристику. Девушка рассчитывает на то, что партнер вспылит — и тогда, по правилам игры, он проиграл. Для юноши важно найтись в этот момент и ответить не менее колко, постараться вывести ее из себя. Зэфэусэ — это испытание нервов.

Этот пример показывает, насколько зэфэусэ может быть забористой, беспощадной. Здесь-то и кроется большая опасность попасть в комическую ситуацию и потерпеть поражение. В этом и смысл игры: не принимать смех соперника как оскорбление и не нарушать рамки игровой коммуникации. В этом заключен также предел опосредования общения. Формулы характеристики не ограничиваются отрицательной оценкой соперника и противопоставлением ему идеального образа. Каждый участник зэфэусэ пытается охарактеризовать себя с наилучшей стороны, наделить самыми яркими эпитетами и сравнениями и свой характер, и образ жизни. Девушка:

СитетIысхьапIэхэр дышъэ закI,	Мое сиденье все в золоте,
Лъае сшIымэ, сомипшI кIэсэхы,	Ноговицы сделаю — десять рублей получаю,
СипапыщитIумэ сарытэу,	В своих комнатных туфлях я [хожу],
Сидышъэ паIошъы цу ыуас,	Моя золотая шапочка целого вола стоит,
Сишъо кIэкIи дышъэ закI,	И мой кожаный чеч — золотой весь,
СыхьакIо-бгъуакIоу сыдэтмэ	Если прохаживаюсь по двору,
Шъыд къысэпшIэт?	Что ты будешь со мною делать?

Снова юноша высмеивает самовосхваление девушки:

— Уидышъэ паIо — мэкъу Iат.	— Твоя золотая шапка — стог сена,
Уишъо кIэкIэу зыфапIори бэу цIэзакI,	Кожаный чеч, о котором говоришь, вшивый.
ПлъэкIэпIитIу лыцIэжьэу...	Икры твоих ног обуглены...

[414]

Нужно заметить, что границы формул-условий, формул-отказов или формул-характеристик подвижны. Но устойчивыми текстами их делает четкая композиционная структура.

Амебейная композиция. В основе амебейной композиции, как известно, лежит «фольклорный прием поочередного исполнения песни двумя лицами или двумя хорами».

Прием поочередного исполнения для зэфэусэ является жанрообразующим.

Теория амебейной композиции была разработана в трудах А.Н.Веселовского, М.И.Стеблин-Каменского и В.М.Жирмунского [20. С. 125–199; 152. С. 475]. Но в связи с тем, что народная поэзия адыгов не вполне укладывалась в их классификацию, З.М.Налоев расположил адыгский фольклорный материал (в основном песенный) в соответствии с его особенностями, но при этом принял общее определение, что амебейная композиция — это «построение словесного материала в параллельные ритмико-синтаксические (и тематические) ряды с одновременным поступательным движением в обоих рядах» [190. С. 30].

«Совпадение ритмико-синтаксических периодов с тематическими рядами,— пишет З.М.Налоев,— является универсальным способом композиционного построения, а различные его виды своими особенностями подчеркивают такую композицию» [там же].

В зэфэусэ часто используется психологический параллелизм — сопоставление явлений природы и душевного состояния человека:

Псым хэлъы пхъэр мэшъу,	Бревно в воде гниет,
Шъом дэлъы гур мапэ,	Сердце в груди томится.

Параллелизм закреплен подхватной рифмой: мэшъу — шъом. Одной из модификаций этой рифмы считается эховая, в которой «главное смыслонесущее слово,— говорит З.М.Налоев,— произносится в конце стиха и эхом повторяется в начале следующего в той же или другой грамматической форме, но корень слова обязательно присутствует в чистом виде и становится той лексемой, в которой заключен основной смысл» [там же].

Следует заметить, что в зэфэусэ рифма становится сигналом к организации ответной реплики. В этом качестве особенно часто используется подхватная рифма.

Юноша:

КъыздакIу, пшъэшъэ **шIуцIэр**.	Выходи за меня, девушка чернявая,

Девушка:

СышIуцIэ шъхьакIэ, сыцIэрыIу...	[Хотя и] чернявая, но знаменитая.

Иногда встречается и концевая рифма, хотя она не характерна для адыгского стихосложения.

Соблюдение подобных правил организации зэфэусэ требует от участников изобретательности и таланта. Участники состязания должны учитывать сказанное противником, чтобы ответить в рифму и задать новую задачу.

Психологический параллелизм характерен не только в пределах одной строфы, а значит одной реплики. Он также проходит через целый ряд параллельных строф, т.е. через очередные реплики каждой стороны.

Распространенная форма амебейной композиции в зэфэусэ — также параллелизм вопросов и ответов, так называемая антифонная композиция. По этому принципу построены песенные зэфэусэ «Хьабибэрэ Джанбэчрэ яорэд» (Песня Хабибы и Джанбеча), «Бзыу цIыкIум иорэд» (Песня маленькой птички) и другие.

Относительно звуковой организации стиха и поэтической фразы в зэфэусэ нужно сказать, что распространенной является аллитерация. Например:

Сэ сипсэлъыхъо:	Мой жених:
Цокъэ лъэпа**пцI**,	В чувяках остроносых,
Онэгу **пцIашхъу**,	В седле, что ласточка,
Шыу хьа**шхъурэ**Iу,	Всадник грозный,
Ошъогум бгъа**шхъор**	В небе ястреба гоняет...
Къыщыхэрефэ ...	

Таким образом, зэфэусэ как фольклорный жанр — это двухчастная поэтическая композиция, состоящая из импровизированных текстов, главное назначение которых — выставить оппонента в комическом свете. Для зэфэусэ характерны: отбор стереотипов и сложение из них метафор (действительное сватовство), приспособление текста к ситуации (игровое ухаживание), комбинирование разовых текстов.

Проведенный анализ зэфэусэ позволяет сделать вывод о том, что адыги создали богатую традицию поэтических состязаний. Тайные языки — хорыбзэ и шагыбзэ, используемые в ситуации игрового ухаживания, свидетельствуют о широких поэтических возможностях зэфэусэ.

Итак, в многоплановой системе информационных связей, функционирующей в адыгской культуре, самыми престижными являются такие художественно организованные формы, как «шъыпкъишъ» (сто истин), опщын (устные послания) и зэфэусэ (поэтические прения). Эти специфические для адыгов синкретические художественные структуры, в которых песенные формы занимают особое место, призваны хранить и транслировать этническую информацию как для последующих поколений, так и для локальных групп, специализированных по поло-возрастному, сословному и социальному признакам.

Глава IV

«Новая» песенная культура

По многочисленности событий, по сменяемости, по глубине (как разрушительных, так и созидательных) последствий первая половина XX столетия, в особенности период между двумя мировыми войнами, не уступает трагическому для адыгского мира XIX веку. Фольклор этого периода представляет собой сложную систему, в которой переплелись архаические формы (мифы, предания, гыбзэ, пшинатли и т.д.), выступившие в новом качестве (новое содержание через «смещенную» систему образов) и новые жанры (типа «песен-писем» — на исторической Родине и «песен-реплик» — в диаспоре), сформировавшиеся в разных условиях. Образовался новый пласт вербальной культуры, некий симбиоз устного художественного слова. Его принято называть в нашей стране *советским фольклором*, в диаспоре — «гьыбзэжъ, къэбарыжъ» (старинные плачи, предания), «махъсымэфэ орэд» (песни, исполняемые во время обряда «махсымафэ»).

Одной из специфических особенностей адыгского фольклора этого периода является то, что он функционировал на двух изолированных до недавнего времени друг от друга пространствах: в диаспоре и на исторической Родине. Это обстоятельство оказало мощное двустороннее инокультурное влияние на всю духовную культуру адыгов. В этой ситуации под «новой» песенной культурой мы понимаем совокупность песенных форм, бытующих и на территории исторической Черкесии, и в диаспоре. Для современного адыговедения стала очевидной ошибочность изучения всей этнической истории адыгов, в том числе и песенной культуры, без учета материалов диаспоры. В этой связи мы включили в данную главу специальный параграф, освещающий основные проблемы бытования адыгского фольклора за рубежом. Исследование «новой» песенной культуры также немыслимо без изучения творчества ее носителей и хранителей — адыгских народных певцов — джегуако. Некоторые проблемы, связанные с разрушением института джегуако, рассматриваются в этой же главе.

§ 1. Художественная интерпретация исторической информации в современных песнях

Итак, в отечественной науке под «современным фольклором» понимается *советский фольклор.*

Однако, *советский фольклор* — явление далеко не однозначное. И термин этот не соответствует своему содержанию. Под *советским фольклором* традиционно понималась лишь часть того множества,

что было создано в послеоктябрьские годы. Другая же часть, более объективная в отражении действительности и в художественном отношении не менее совершенная, долгое время оставалась вне поля зрения исследователей.

Большое количество фольклорных текстов, не попавших в ранг «советских», но объективирующих сложнейшее время, хранится в архивах в виде случайных записей. Часть же за невостребованностью безнадежно утрачена. Те уникальные материалы, что удалось вызволить из пассивной памяти информантов во время экспедиций и найти в архивах, привлечены нами к исследованию [88. С. 108–129].

«В пору широчайших и жесточайших репрессий, — пишет Л.И.Емельянов, — судьбы его создателей и хранителей часто оказывались весьма трагичными, и песня, частушка, пословица или анекдот исчезали, так и не успев укрепиться в широкой устной традиции. Записывать же их — даже в сугубо научных целях — было делом далеко не безопасным. Ибо в глазах официальной науки это был не фольклор даже, а просто антисоветский агитпроп, злобный голос недобитых “врагов народа”».

Если в 20-е гг. фольклористы, воспитанные в традициях классической русской науки, еще не считали себя вправе игнорировать этот важный факт массового сознания и кое-что все же записывали, несколько лет спустя фольклор этот уже не только не записывался, но и по возможности уничтожался везде, где его успели записать: следы этой варварской работы можно увидеть в архивах еще и сегодня» [145. С. 217–223].

Подобного рода явления происходили и в национальных республиках, но позже. А в начале века шел жесткий процесс «вживления» национальных проблем в общероссийские. Для младописьменных народов наступал период становления, а в чем-то и возрождения. Для новой власти продолжилось завоевание, но несколько иного плана — завоевание духовного мира народа многонациональной страны.

Несмотря на всю сложность ситуации (приобретение официальной письменности сопровождалось трехразовым — через каждые десять лет — изменением ее графической основы; организации научно-исследовательских институтов предшествовали роспуск Общества любителей изучения Кубанской области (ОЛИКО) и репрессии самых активных его участников), адыги получили возможность заниматься систематическим сбором, публикацией и изучением фольклора.

Тем не менее из самых ранних записей в архивах сохранились лишь единицы. Причины могут быть самые разные: или их так мало зафиксировали, или за «ненужностью» позже освободились от них. Нельзя не учитывать и последствия Великой Отечественной войны, которые коснулись также и фольклорных архивов, которые уничтожались при приближении фашистких захватчиков к Северному Кавказу.

Судя по тому, что нам удалось обнаружить в рукописных и музыкальных фондах трех адыгских научно-исследовательских институтов и записать во время экспедиций, фольклорные тексты (в особенности песенные), сохранившиеся в пассивной памяти современных информантов, представляют собой лишь версии, обрывки, обедненные варианты незафиксированных в свое время оригиналов.

Л.И.Емельянов, объясняя причины, приведшие к такому состоянию фольклорной традиции, пишет: «На полях, очищенных от "сорной травы", новые сеятели неутомимо старались посеять и вырастить новое народное творчество, новый "фольклор", который, по их представлениям, должен был унаследовать авторитет старого, классического, и в то же время стать послушным выразителем официально узаконенных идей и мнений» [Там же. С. 219].

О подобных «эксцессах» в развитии фольклористики до недавнего времени не принято было писать, равно как считалось антинаучным подходом изучение «не советских» фольклорных текстов в качестве объекта исследования. В этом отношении адыгская фольклористика — не исключение. В освещении многих проблем она тоже осталась односторонней, приверженной марксистско-ленинской методологии.

Нам думается, основные положения, высказанные Л.И.Емельяновым в недавно опубликованной (1996) последней его работе, цитируемой нами, проливают свет на ряд все еще не разрешенных вопросов, касающихся формирования песенной культуры советского периода.

Так, обосновывая причины и механизмы появления некоторых «прогрессивных», новаторских жанров советского фольклора, в том числе и песенных, Л.И.Емельянов пишет: «... была задумана и без промедления начала осуществляться беспрецедентная по своему размаху и цинизму операция, цель которой заключалась в абсолютной, исчерпывающей подмене подлинно народного отношения к действительности, выражавшегося в настоящем фольклоре, сконструированным в соответствии с официальными рекомендациями и подлежащим отражению в "новых" народнопоэтических формах».

Чтобы создать впечатление, будто это новое «народное творчество» есть законный преемник и прямой продолжатель классического фольклора, инициаторы и организаторы этой культурно-идеологической спекуляции для начала попытались придать новому творчеству черты максимального сходства с фольклором старым, классическим. Была сделана попытка возродить древнейшие фольклорные жанры на новой, сугубо современной тематической основе. Как это делалось? Очень просто. К известным сказителям, знатокам и хранителям старого фольклора, прикреплялись на правах своего рода литературных кураторов ученые-фольклористы или писатели, которые должны были оказывать своим подопечным так называемую «творческую помощь».

В их обязанности входило: поставлять сказителям актуальные темы, снабжать их нужными материалами, <...> организовывать для

них поездки по стране, чтобы помочь им, как тогда выражались, «набрать конкретные представления и образцы». Словом, это было типичное натаскивание, имевшее целью вещими устами сказителей увековечить лукавые умыслы официальной пропаганды.

Сказители, конечно же, понимали, чего от них ждут. И, надо отдать им должное, старались, в меру своих возможностей, эти ожидания оправдать. Они переложили в былины биографии Ленина и Сталина, они воздали славу каждому из героев революции и гражданской войны — разумеется, тем лишь, кто к 1937 г. еще продолжали официально считаться таковыми; наконец, они воспели наиболее громкие свершения сталинской эпохи — коллективизацию, покорение Арктики, Конституцию и т.п. В общем, они пытались выполнить задачу, которую официальной пропаганде не удавалось навязать настоящему, подлинному фольклору, которая была бы просто немыслима в нем.

Слов нет, художественная сторона продуктов сказительского новотворчества вряд ли кого-нибудь могла ввести в заблуждение <...>. Однако сторона эта, собственно, мало кого интересовала. Ибо дело было не столько в ней, сколько в принципиальной возможности выражать от имени народа определенные идеи, возводить их в ранг общенародных, общепризнанных и безусловных. Эту возможность и должно было обеспечить сказительское новотворчество.

<...> Представление о «советском фольклоре», как и самый корпус этого фольклора, отныне можно было формировать, что называется, по своему усмотрению. Послушная, управляемая, по сути своей «придворная» поэзия, обладающая презумпцией народности — в такой поэзии сталинская эпоха нуждалась более, чем в какой-нибудь другой. Именно она должна была стать тем прямым путем, которым новейшие цезари стремились войти в народную молву, в предание, в эпос. <...> Наконец, именно она должна была утвердить в обществе ту мысль, что никакой другой народной поэзии, никакого другого фольклора, кроме нее, нет и быть не может.

Над созданием этого «фольклора» кто только тогда не трудился. Клубная самодеятельность, агитколлективы, стенная печать, сказители, акыны, ашуги, жирши, профессиональные и даже весьма известные поэты и композиторы...» [145. С. 220–223].

Мы позволили себе привести столь длинную цитату из статьи Л.И.Емельянова в связи с тем, что она как нельзя лучше воссоздает картину формирования и функционирования такого же «инкубаторского» фольклора и у адыгов. В Адыгее по решению облисполкома писатель Дм.Костанов в 30-х годах работал с народным певцом Цугом Теучежем, которого одновременно консультировали писатель Т.Керашев и поэт А.Хатков [81. С. 74–276; 84. С. 17–131; 149–154]. Первыми советскими адыгейскими поэтами А.Хатковым, Ш.Кубовым были созданы популярнейшие в 20-30-х годах песни о красной косынке, о тракторе, о колхозе, о героях, покоривших Северный по-

люс, и т.д.; нажмы, пшинатли о революции, о партии, о [illegible] о «врагах народа», сочиненные писателями-просветителями [illegible] ния из числа эфенди (много позже в науке их деятельность будет на звана «Баксанским и Кяхским культурно-просветительским [illegible] ем») [1; 236].

Все эти песни долгое время воспринимались как народные, часть из них до сих пор остается безымянной. Сотни подобных текстов хранятся в архивах трех адыгских научно-исследовательских институтов. Тщательно отобранная и в соответствии с официально узаконенными идеями и мнениями отредактированная часть них опубликована почти во всех фольклорных изданиях, осуществленных вплоть до 80-х годов в форме циклов в хрестоматиях и сборниках типа «Адыгэ советскэ ІорыІуатэхэр», («Адыгский советский фольклор»), «Советскэ Къэбэрдейм и ІуэрыІуатэхэр» («Фольклор советской Кабарды») [309, 320].

Однако эти песни быстро ушли из живого фольклора, оставшись лишь книжными вариантами. Об этом свидетельствуют результаты областного радиофестиваля художественной самодеятельности, организованного и проведенного нами в 1980 году. В нем приняли участие 600 человек из сорока адыгейских аулов и города Майкопа. Среди них было девяносто сказителей, шичепшинао и пшинао старшего поколения (от 60-ти лет). Одной из задач радиофестиваля было выяснение уровня сохранности народной песенной и музыкальной культуры и характера репертуара современных носителей фольклора. Среди сотен народных песен и мелодий, записанных в рамках этого конкурса, не оказалось почти ни одной, посвященной лидерам партии и советской власти — несмотря на то, что условия фестиваля предусматривали запись, в первую очередь, песен о Ленине, партии, Советской власти, так как он был посвящен 110-летию со дня рождения вождя Революции и санкционирован областным комитетом партии. (См. подробнее о радиофестивале в § 3).

Тем не менее, роль «новых сеятелей» в мощном движении за народное творчество, развернувшемся с первых же дней советской власти, далеко не проста и неоднозначна. С позиций современной науки само это движение следует оценивать как явление сколь негативное, столь же и позитивное.

Наряду с изъянами, имевшими место, это движение пробудило в сознании людей мощный творческий заряд, включив в него все их потенциальные возможности, разбудило интерес не только к современной действительности, но и к древнейшей культуре.

Пристальное (пусть и идеологизированное) внимание властей к проблемам возрождения, изучения традиций и создания новой культуры подняло престиж лучших знатоков фольклора как в обществе, так и в их собственных глазах.

Частые экспедиции с участием известнейших советских ученых, композиторов, съезды сказителей, созываемые научно-исследовательскими институтами, различного рода Обществами любителей старины, на основе которых впоследствии были созданы краеведческие музеи, дали возможность собрать огромное количество текстов как традиционного, так и нового фольклора.

Бурно расцвело творчество многих джегуако — сочинителей-импровизаторов, исполнителей песен и сказаний, впоследствии ставших знаменитыми во всем адыгском мире. Достаточно вспомнить имена Л.Коблева, Зафеса и Исмаила Куваевых, Г.Меремуко, Ч.Уший, А.Хамтоху, Р.Хаткова, А.Схаляхо, Ц.Теучежа, М.Схакумидова и др.

Деятельность этих, а также более поздних песнетворцев и исполнителей позволила в какой-то мере возродить древний институт адыгских джегуако, типологически близких к всемирно известным русским скоморохам, грузинским мошаире, тюркским акынам, европейским шпильманам, жонглерам; исследовать художественную структуру такого явления, как «устная литература»; изучить процессы, происходящие на стыке фольклора и литературы и т.д.

И наконец, вопреки ожидаемому настороженному отношению к фольклорным текстам, собранным, опубликованным и исследованным в советские времена, в условиях контроля официально узаконенных идей, мы имеем возможность, используя методику системного, комплексного подхода к изучению явлений культуры, по-новому осмыслить те же тексты.

Есть возможность также вернуть науке те крупицы подлинного фольклора, которые затерялись в закоулках архивов и не имеют статуса «советский».

В данном параграфе речь идет именно о них. Бо́льшая часть привлеченного материала зафиксирована нами или извлечена из архивов и впервые вводится в научный оборот. Подготовленные к публикации семьдесят песен для шестого тома издания «Народных песен и инструментальных наигрышей адыгов» относятся к рассматриваемому периоду и классифицируются нами как «новая песенная культура». К ней следует причислить и часть махаджирской поэзии, сочиненной на чужбине, так как с начала века и до сей поры этот цикл пополняется новыми песнями.

Итак, новая песенная культура — это сложная система, в которой переплелись архаические формы, которые, будучи приуроченными к определенным ситуациям, приобрели новые качества, и жанровые структуры, сформировавшиеся в новых условиях. Многоликая, многособытийная историческая действительность начала XX века обусловила сложность песенных новообразований. Эта система стала откликом на конкретные исторические факты и социальные катаклизмы. Однако историзм в ней приобрел несколько иные качества.

«Песня как отклик» не означает прямое зеркальное отражение действительности. «Поток художественного сознания, — пишет по этому поводу Л.И.Емельянов, — направляемый на реальную действительность под влиянием реальных же причин, отражает действительность в соответствии со своими внутренними потребностями и, следовательно, в рамках определенной художественной структуры, отражающей природу и характер этих потребностей» [31. С. 144].

Как видим, Л.И.Емельянов продолжает мысль, высказанную еще в первой четверти XX столетия А.П.Скафтымовым об ином возможном пути установления реализма, кроме сличения «действительности» с изображениями «художественного произведения». В качестве «иного пути» Скафтымов предлагает «опереться на логику самого внутреннего состава, художественного состава, без всякого сличения его с реальностью. Известная качественность состава художественного произведения и соотношение между собой входящих в него ингредиентов сами по себе уже имеют большую принуждающую и доказательную силу» [55], — писал А.П.Скафтымов.

С этих позиций мы проанализировали более сотни песенных текстов, объективирующих Новое время. Хронологически это время соответствует периоду от начала XX века и до сегодняшнего дня. Историзм новой песни актуализирован:

1) песенным конфликтом, выражающим трансформацию новых социально-исторических катаклизмов;

2) элементами сюжета (по традиции полный сюжет отнесен в предание, комментирующее песню);

3) художественными средствами (величальными и плачевыми формулами, антропонимической привязкой).

Однако А.А.Ахлаков считает подобные признаки историзма лишь формальными и утверждает, что «песни эти созданы на иных, условно говоря, полулитературных художественных принципах» [6. С. 149].

Нам думается, что «полулитературный художественный принцип» (результат влияния новой письменной культуры) вовсе не снижает историзма новой песни. Напротив, он выступает как одно из ее своеобразных проявлений. Другое дело, когда речь идет о песнях, специально сочиненных профессиональными поэтами под «народные».

Опираясь на внутреннюю художественную логику песен, весь привлеченный к исследованию материал мы сгруппировали следующим образом:

— песни, посвященные военным конфликтам (о японской войне, Первой и Второй Мировых войнах, Революции, гражданской войне, о современных военных конфликтах в Афганистане, Абхазии, Чечне);

— песни, посвященные, социальным и политическим событиям (о репрессиях, колхозном строительстве, становлении Советской власти, Перестройке), современным политическим лидерам — Горбачеву, Ельцину);

— событиям семейно-бытового характера, приобретшим статус общественных (неравные браки в условиях советской действительности, явившиеся основой многочисленных песен-плачей — гыбзэ).

Новые песни состоят из самого текста песни и сопровождающего ее предания. В этом смысле они продолжают традиции исторической песни. Каждая из них узнаваема по художественным особенностям и хранящемуся в ней информационному ряду. Тем самым каждая песня несет на себе отпечаток времени.

Таковы песни первой группы: «Чэрафыко Салымчерый» (об участнике японской войны); десятки песен и гыбзэ о германской (Первой мировой) войне, революции, сетования отряда, оставленного на берегу моря генералом царской армии Улагаем (1918 г.), «Плач о Махмуде Бузарове» — юнкере белой армии.

«Плач о Бузарове Махмуде» — типичное для этой группы произведение. Он сочинен от имени сестры Героя. В нем — традиционные формулы величания Героя и сетования по поводу его гибели:

I. Джаджэу тхьар зыдэбгагъэм	Из [долины] Джаджы — Бог пусть ее проклянёт! —
Лъы пахъэр къыдэзэрэхи,	Кровавый пар поднимается.
Оркъ шъаоу къыдэзэрэхырэр	Оркские юноши, что оттуда выезжают,
Мыхьамоды ихьадэщэжьи.	Махмуда тело домой несут.
2. Пшыпхъоу (а) Къадырхъаным	Твоя сестра (а) Кадырхаи
ДэIэбаешъ, шъхьацышъор речи,	Руки поднимает и [свои] волосы рвет,
Зиунэ пчъэблэичыжьыр	В чьем доме дверной косяк вырванный —
Бузарэмэ я Мыхьамоди.	У Бузаровых Махмуда это.
3. ШыкIорыр шышъхьэ мыгъази,	Иноходец страха не знает,
Зао хъумэ къафимыгъази,	Бой случится, он вперед рвется,
Шы кIорыр онэгу нэкIи,	Иноходец с пустым седлом [остался],
ГъэшIэ кIэкIыр си Мыхьамоди.	Жизнь короткая [была] у Махмуда.
4. Пчыхьашъхьэми о къысфапщи,	Вечером ты мне невесту привез,
Джаурыми о ураща жьи,	Гяуры тебя уводят,
Нэфшъагъор уихьадэ щэжьи,	Бог меня покарал,
Тхьэ къысауи, сянэ къылъфыгъи.	Моей матерью рожденный (брат).
5. Лэгьунапчъэр къызэIусэхышъы,	Лягуны дверь я открываю,
Лэбэнапэ сэ сыкъыдэплъи,	На Лабу я смотрю,
ШIуцIэрымэу ащ къыдэкIыгъэм	Черное, что [из долины] выходит,
Лэгьунапчъэм кьыфеузэнкIы гущи.	К двери лягуны направляется, гуща [381].

Герой песни Махмуд Бузаров — реальное лицо, родом из аула Хатукай. Он был юнкером белой армии, погиб в 1918 году в стычке с красными в долине реки Джаджэ (близ совр. ст. Гиагинской, Республика Адыгея). Эта песня, бесспорно, может быть причислена к лирико-героическим песням — сетованиям об одиноком герое.

Историческую информацию несут выражения: «Из долины Джадж кровавый пар поднимается»; «Вечером ты мне невесту привез, гяуры тебя уводят»; «Лягуны (комната молодоженов — У.Р.) дверь я открываю, на Лабу я смотрю». Действительные события развивались таким образом: Махмуд Бузаров совсем юным оказался в отряде белых, сформированном в районе села Белого. Женился, но не успели справить свадьбу, как он вынужден был уйти с белогвардейцами под натиском наступавших красных.

Историю песни и саму песню нам удалось зафиксировать лишь в наши дни, спустя восемьдесят лет после гибели Махмуда. Заслуживает внимания тот факт, что песня не делает акцента на том обстоятельстве, что Герой находился не на стороне красных, а в стане «врагов». Для песенного конфликта важно другое. Герой, чей «иноходец страха не знает», «кто рвется вперед, если случится бой», погиб, и теперь в доме Бузаровых «дверной косяк оказался вырванным», т.е. дом рухнул — Бузаровы остались без опоры. Для адыгской ментальности это равнозначно исчезновению рода.

В плачевом ключе выдержана и пшинатль (поэма) о габукайцах, погибших в 1918 году от красного террора. Существует множество ее версий, из которых шесть обнаружены нами. Наиболее полная версия А.Уджуху (записана в 1956 году) представляет собой текст из 116 поэтических строк. В нем множество имен, фамилий, топонимических названий, по которым легко восстанавливаются события, которые действительно имели место. В 1918 году в результате красного террора погибли, кроме габукайцев (их было 300 человек), жители и других адыгейских аулов — более 300 кошехабльцев, около ста нешукайцев, казанукайцев, двести жителей из аула Уляп и т.д. О каждом пострадавшем ауле сочинены песни-плачи, которые в свое время были отнесены к категории «несоветских» песен [267; 331; 340; 367].

Остановимся еще на одной песне, относящейся к первой группе: «Жалоба выброшенных за море». Она является наполовину авторской (слова приписываются поэту А.Хаткову) и исполняется на мелодию известной народной песни «Си Аюб» (Мой Аюб). Подобное явление широко практиковалось в новой песенной культуре, в особенности в тех новообразованиях, которые «конструировались, — по Л.И.Емельянову, — в соответствии с официальными рекомендациями, возрождая древние формы на новой, сугубо современной тематической основе».

В «Жалобе выброшенных за море» на свою горькую судьбу сетуют: хозяин земли, которого «за море выбросили те, кого он заставлял работать»; хозяин мельницы, чья «огненная мельница на рассвете ревела», а теперь «на дне моря реветь ее оставили»; офицер «с золотыми погонами, выброшенный советским законом за море» и т.д. В этой же ситуации оказались княгиня, которую «со-

держали в красоте, унаутки обхаживали», и мулла «речистый, обманувший людей» [377].

Целую серию составляют песни-письма, их жанровая форма была «подброшена» сеятелями новой культуры для пропаганды. Однако в этой форме родились десятки подлинно народных песен-сетований, сочиненных от имени любимых женщин в адрес защитников Родины и, наоборот, от солдат — матерям, сестрам, любимым. В одной из них жена сетует по поводу без вести пропавшего мужа:

1. Маим ибгъу мафэу тIокIитIурэ тфырэм	Мая девятого, дня сорок пятого
Заор аухыгьэ гущ, нэ,	войну закончили (гуща) нэ!
Зао гущэр аухымэ, ткъошхэр къэкIожьыных тIозэ,	Войну, (гуща), когда закончат, наши братья вернутся, говоря,
Джы нэс тыгугьагъэ гущ тэ.	До сих пор надеялись (гущ) мы.
2. СиIапшъэ сыхьатым макIэуи зегьаз,	Мои ручные часы медленно ходят,
Сибыны тхьамыкIи сэ,	Муж несчастный мой.
Згьазэу сикIыжьын сIомэ,	Развернуться бы мне и уйти,
Уимэмэ тхьамыкIэм сыриушъыякIу сэ.	[Но] маме твоей бедной утешительница я.
3. СикIэпхынэ шIуцIэм ыкIэ зэгоут,	У моей юбки черной подол разорвался,
Сибын кIодыкIаи джы,	Муж мой, страшной смертью погибший!
«Ибын ехъу хэмылъэу зэгоутыгъэр», — аIоу,	«Только из-за мужа [ее сердце] разорвалось», будут говорить,
Сызэгоутыны гущ сэ.	Когда сердце разорвется (гущ) мое [378].

В рамках второй группы песен интересны «Гыбзэ об эфендах», репрессированных в 30-е годы, песни о пользе учения, о вреде невежества, о колхозном строительстве. Смеховая песня о Цууковых критикует саму форму организации колхозов, где на роль руководителей выдвинуты самые бедные и невежественные люди. В ней прямо называются имена «партийного вожака, табаковода, народного судьи, ветеринара и врача «скорой помощи», не справляющихся со своими обязанностями. «Разве такие люди до добра доведут мое «Согласие» (так называется новый колхоз)? — вопрошает песня [339].

Следует особо остановиться на серии песен и закиров, так называемых нажмов (термины пришли из духовно-арабистской литературы). Они сочинены представителями духовно-арабистской учительской интеллигенции и воспринимаются до сей поры как народные. К ним относятся «Плач об эфендах», «Зов», (сочиненные поэтом-просветителем Х.Хамхуко), «Плач адамийцев», «Песнь о друге» Шалиха Бахова и другие.

Деятельность духовно-арабистской интеллигенции стала явлением культурно-просветительского движения, которое в науке обозначено как Баксанское — у кабардинцев и Кяхское — у западных адыгов.

Основателями этого движения в начале XX века в Адыгее и Кабарде были открыты новометодные школы с обучением на родном

языке, введена официальная письменность; была создана история адыгов и стала формироваться национальная художественная литература. Первые произведения поэтов распространялись устно и сочинялись в форме песен, что и позволяет нам говорить об этом движении в рамках проблем, разрабатываемых в данной монографии. Устность и песенная форма творчества первых поэтов-просветителей диктовались традициями, наиболее понятными и близкими адыгам. Это и обеспечило им успех и долгую жизнь их произведениям в статусе «народных».

«Все три ипостаси, — пишет З.М.Налоев о направлениях адыгского просветительского движения, — находились в глубокой взаимосвязи и взаимозависимости, а подчас в синкретическом единстве; художественное творчество нередко имело сугубо педагогическое назначение как необходимая часть азбуки; вне созидаемых алфавитов художественные произведения были немыслимы; историко-этнографические сочинения зачастую имели художественную форму, и даже в сугубо научных произведениях допускался осознанный вымысел (например, «История адыхейского народа» Ш.Ногмова), что роднило их с литературным творчеством. Такая функциональная и (если можно так выразиться) жанровая недифференцированность вызывалась не только синкретичностью мышления авторов (или его переживаниями), но также и единством цели их деятельности — добиться культурного подъема своего народа, ввести его в общечеловеческое русло исторического творчества. С самого начала осознав невозможность суверенного политического развития и историческую неизбежность единства с Россией, они сосредоточились исключительно на социально-культурных проблемах: объясняли пагубность и даже неприличие в цивилизованном мире оставаться невежественным народом, пропагандировали настоятельную необходимость просвещения, создавали алфавиты для родного языка, азбуки, школьные грамматики, пытались (иногда удавалось) открыть школы» [1. С. 195].

Представители этого движения создавали и плачи о репрессированных, и песни, стихи, пропагандирующие все лучшее, что несет с собой новая жизнь:

… МышIэныгъэр — пыишху.	Невежество — враг большой,
ШхончышхокIэ къышъуаохэу	Большим ружьем избиваемые,
Иутыгъэу шъущымылъ.	Поверженными [на земле] не лежите.
Шъунэ къаплъэу шъунэшъу.	С открытыми глазами [но] слепые,
Шъушъо къимыщэу шъупцIан.	Одетые [но] голые,
ШъуцIэ рамыIоу шъуцIыф,	Вы — люди, потерявшие [свое] имя.
Шъузэрафэу шъущыI.	Погоняя, вас держат [недобрые люди].
ШъущыIэкIи шъолъыта?	Вы считаете это жизнью?
Гу лъышъутэри шъутэдж,	Смекните и вставайте,
Джэмэхьати зижъугъэкъу,	В коллектив сплотитесь,
Нэкъокъоным шъупылъ…	В борьбу вступите.., — писал Хусен Хамхуко.

[89. С. 53]

Собирая и исследуя новую песенную культуру, нам удалось не только зафиксировать десятки подобных нажмов, но и восстановить принадлежность тех или иных песен их авторам — поэтам, творившим в начале века.

Результаты этой поисковой работы нами опубликованы в ряде статей и подготовлена монография о жизни и творчестве поэта-просветителя 20-х годов XX столетия Хусена Хамхуко, куда вошли пятьдесят его стихов-нажмов, воспоминания двадцати человек, близко знавших поэта [89, С. 600].

В процессе работы над песнями-нажмами и стихами Хамхуко нам удалось проследить, как традиционная устная форма поэтических посланий нашла своеобразное продолжение в зарождавшихся в 20-х годах адыгских литературах. Часто эти послания, песни-письма объединялись в двухчастные композиции, в своеобразные зэфэусэ. Нами зафиксирована одна из таких песенных форм зэфэусэ. Бахов Салех — тоже поэт, учитель и эфенди из а. Адамий, близкий друг Хамхуко (они вместе бывали на курсах, одно время вместе работали в Адамийской школе), присылает ему такой текст:

Синыбджэгьоу сикIасэу,	Моего друга сердечного,
СигъусэнкIэрэ сыфалIэу,	С кем быть вместе я жаждал,
Алахьталэу зизакъом	Аллах, который един,
ЫухэсиcIакIихыгъ.	Решив (так), лишил меня.
НыбджэгъумкIэ шъэогьоу,	Для друга — друг (ровня)
ДжэгьогъумкIэ нэикIэу,	Для врага — (враг) беспощадный (букв. прямой).
ЗыIукIэрэм ымышIэу	Кого встретит, тому не знакомый,
СымышIахэу къэзгъотыгъ.	Я случайно его встретил.
Зэфэ хьакъыр игъогоу,	Справедливости долг — чья дорога,
Гум икIасэр илъагьоу,	Выбор сердца — чья тропа,
Услъэгъуным иблэкIэу	Вместо встречи с тобой
Мы тхылъыри къыпфэстхыгъ.	Это письмо я тебе написал

Хамхуко ответил ему так:

Уинасыпыр нахьыбэу,	Твоего счастья больше (чтобы),
Бэо-тIаом упэчыжьэу,	От дрязг и ссор быть далеким (чтобы),
Егъэжьагъэр зэрихьэу	Начатое продолжающим —
КъехъулIэнэу сылъэIуагъ.	Сбылось чтобы с ним такое, пожелал ему.
Хъунэу щыIэр къэбгьотэу,	Годное что есть, чтобы находил,
«Хъунэп» зыIорэмэ уатекIоу,	«Не годится» говорящих, чтобы ты побеждал,
ЕкIу пстэури къэбгьотэу,	Подходящее все, чтобы обретал —
УтиIэнэу сылъэIуагъ. [89. С. 54]	Тебя нам иметь (таким) пожелал (просил у Бога).

Следует сказать, что поэзия Хусена Хамхуко, также как поэзия целой плеяды поэтов-просветителей, творивших в этот период, является связующим звеном, своеобразным мостом между фольклором и

зарождавшейся адыгейской литературой. В ней ярко отразились [illegible] гие особенности новой песенной культуры, в частности [illegible] менений исторической информации о новом времени, [illegible] традиционных фольклорных формах.

Однако эти суждения стали возможны теперь. А в 30-х годах [illegible] только наука, но и общественность воспринимала поэтов [illegible] тителей начала XX века, вместе с новой песенной культурой, [illegible] имевшей статуса «советской», исключительно негативно. Об этом крас[illegible] норечиво говорят материалы съезда писателей и ашугов Адыгеи, со[illegible] стоявшегося в 1936 году.

В частности, в тезисах доклада А.Хаткова об адыгейской совет[illegible]ской поэзии говорится следующее: «В первый же год появления адыгейской поэзии представители духовенства и другие националистические элементы пытались занять свое место в адыгейской литературе. Часть их творчества по благословению отъявленного контрреволюционного националиста Сиюхова выходит в свет, а *основная часть распространяется в рукописном виде как песни* (курсив наш — *У.Р.*).

По своей тематике они работали на два фронта: сочиняли на черкесском языке зачири — хвалебные песни Аллаху, пророку и другим святым и султанам. И это было основой в их творчестве. Но помимо этого, слагали и иного характера произведения, которые некоторые наши простаки принимали за прогрессивную, за революционную вещь. Но эти произведения не отличались от первых по своему назначению. В этих "песнях" они описывали ужасные картины жизни адыгейских крестьян. Их безвыходное положение они объясняли бескультурностью их (крестьян). Так что фактически черкесскому бедняку приходилось видеть виновником во всем его тяжелом положении свою некультурность, свою отсталость и мириться со своим положением.

Эти, с позволения сказать поэты, под натиском настроения масс, с одной стороны, и с целью подлаживания к советской власти — с другой стороны, пытались писать, слагать песни, стихи на советские темы: "О приходе красных", "О Ленине" и т.д. Но они звучали фальшиво. Блеск красноармейских сабель и гром пушек пугали их, раздирали их душу. И Ленин выглядел божественным, наподобие тому, как рисуется Аллах и Магомет в Коране. Но масса иначе смотрит и на красноармейские сабли, и на Ленина, освободившего их от всяких гнетов, в том числе и от религиозных предрассудков, и эта масса не хотела себе представить Ленина Аллахом, хотя бы подвергнутым некоторой обработке. Они видели в нем Ленина простого, своего близкого.

Таким образом, произведения этих маскирующихся представителей духовенства-эфенди по тематике и по содержанию оказались не по духу трудящимся области. Я говорю о группе таких, как Хамхоко, Панеш, Бахов и др.

Но они оказались не по духу трудящимся не только по тематике, но и по форме. Их религиозные образы, их какой-то речитативный, нудный, монотонный стих, их песни на мотивы религиозных арабистских песен не оказали влияния на массы, ставшие уже смотреть на мир иными, освященными революционным движением глазами. Надо сказать, что эти произведения не только сами по себе не проявились, но они, как поэтическая форма, не нашли себе последователей.

После выдержанного боя с этими открытыми врагами советской литературы нам пришлось вести борьбу внутри самой советской литературы, против проявления местного национализма. Больше всех от советской литературы досталось по заслугам Кобле» («Адыгейская правда» № 279, 21 декабря 1936 года) [436].

Так шло явное передергивание фактов, чтобы оправдать репрессии высокоталантливых первых песнетворцев из числа эфенди. От упомянутого в докладе А.Хаткова в числе «открытых врагов советской литературы» поэта Х.Хамхоко освободились за два года до I съезда писателей и ашугов Адыгеи. (Он был репрессирован в 1933 году и через год погиб в тюрьме). Другого талантливого поэта — Ш.Бахова — репрессируют через год.

И вопреки утверждениям докладчика, что их песни «не оказали влияния на массы», из нажмов Х.Хамхоко, бытовавших исключительно в устной форме, в наши дни нам удалось восстановить более тысячи поэтических строк, собирая их по аулам Адыгеи, Причерноморской Шапсугии, даже в Карачаево-Черкесии, где поэта и сегодня вспоминают как самого талантливого «сочинителя нажмов». А песня-плач — гыбзэ Ш.Бахова об убитых адамийцах в результате красного террора и нажма Х. Хамхокова о репрессированных эфенди в числе других духовных песен-зачиров исполняются ныне на мусульманских праздниках.

Типичной смеховой песней, рисующей картину адыгской жизни времен «перестройки», является «Песня о Горбачеве», записанная нами от талантливого сочинителя и исполнителя народных песен Кима Схакумидова.

1. Горбачевыр аIо гущэшъы, ыцIэр Михаилэ мыгъот,
«Уешъокъоныр» еIо гущэшъы унашъо къытфешIы гущэри, о-уиу.
Мы мэфэ кIыхьашхо гущэм зы мин къэсэлэжьыкIэ,
Да есэбгъэшъущтыр, президент мыгъожъы гущэба, (о-уиу) — ыIугъ.

Горбачевым его называют (гуща) его имя Михаил, о горе.
«Много не пейте»! — говоря (гуща) он нам приказывает (гуща),
В этот день длинный гуща, если только одну тысячу мы зарабатываем.
На что мы будем пить, президент несчастный (гуща, о-уиу!) — сказал.

2. «Хэтэлавкэр» аIошъ, а сомэ минищым
Чапыч щагъэкIахэрэпи! Горбачев мыгъожъ гущэба, (о-уиу),
Мы мэфэ фэбэшхо гущэм зы мин сэ къэсэхьы шъхьай,

Адырэ минитIу гущэр тыдэ сэ къисхыщты гуща адэ, (о-уиу)!

«За хату-лавку», говоря эти три тысячи рублей [требуют]
И ни копейки меньше, Горбачев несчастный (гуща, о-уиу!)
В этот жаркий день (гуща) одну тысячу если я зарабатываю,
Остальные две тысячи гуща, откуда я возьму (гуща, о-уиу!)

3. «Копирацэр» оIо гущэшъы, е тучаны дахэхэр
КъыдяогъэшIыхьэ гущэба, Горбачев мыгъожъ мыгъот (о-уиу),
Аркъыр ащ темытэу, тутыныр темылъымэ,
Уитучаны дахэхэр сыдыкIэ псэуалъэ гуща адэ (о-уиу)!

Кооперацией называя (гуща), магазины красивые
[в селах] ты строить заставляешь (гуща), Горбачев
несчастный, о горе (о-уиу).
Если [на прилавках] водки нет, табака нет, нужны
(гуща, о-уиу!)
Твои магазины красивые на что?

4. Перестройкэр оIо гущэшъы демократыр кIыгьоу,
Абещанэу къэпты гущэрэм гьунэ иIэжьыхэ гущэпи, (о-уиу),
Ау кIымафэр къэсэу, унэм титIысхьажьмэ,
Истащен тыхъугъэу гъатхэм тытехьажьы гущэри (о-уиу)!

Перестройка, говоря (гуща) вместе с демократией...
Обещаниям, что даешь (гуща) нет конца (гуща, о-уиу!)
Но зима когда настает и мы дома оседаем,
Истощенными к весне мы приходим (гуща, о-уиу!)

5. Зидунай зыхъожьы гущэрэм, е псапэр фэхъун аIошъ,
Сэдакъэр фашIыжьы гущэба, Горбачев мыгъожъ мыгъот (о-уиу),
Зынахь бай щымыIагъэу Россие дэхэшхор
(Е) сэдэкъэ тыпIэ гущэу о къыпIакIэнагъэ гущи (о-уиу) ыIуагъ.

В мир иной ушедшему (гуща) «на искупление его грехов», говоря
Милостыни раздают (гуща), Горбачев несчастный, о, горе (о — уиу!)
Богаче не было большой России, прекрасной
Милостыни собирать (гуща) ты ее оставил (гуща, о — уиу!) — сказал.

6. Е «талоныр» оIо гущэшъы, е «купоныр» оIошъ,
Къызэблэохъупэ гущэба, Горбачев мыгъожъы мыгъот (о-уиу),
Мы о уиталоны гущэхэм машIо рымышIыщтымэ,
СыдыкIэ былымы гуща адэ, Горбачев мыгьожъы гущэба (о-уиу!)

То талон говоришь, то купон говоришь,
Все время меняешь (гуща) Горбачев несчастный
О, горе, (о-уиу!)
Этими талонами (гуща) если огонь не разжигать,
На что они годятся (гуща) Горбачев несчастный, (гуща, о-уиу!)
[374].

В третьей группе новых песен представлены сотни лирических песен-сетований типа «Юрэм иорэд», «Купли иорэд», песни-плачи типа «Мерэм игьыбз» или «си Къэсэй».

Уже упоминавшаяся песня-плач о Мерэм сочинена ее сестрой Ханмелеч Хутыз, от которой нам удалось записать полный текст песни (более 120 строк) и историю ее создания. В 1932 году юную Мерем отдали замуж за нелюбимого пожилого Тлехузока, который был заведующим почтой в ауле Понежукай. Но она не захотела жить с ним. Уход Мерем был воспринят мужем как оскорбление, так как в то время такие «высокопоставленные» лица (даже будучи из бедняцкой семьи) как он, считались выгодной партией для обедневших дворянских семей. Никакие уговоры не помогли вернуть жену, тогда он убивает ее в родительском доме.

I. Си Мерэмым итхьамыкIагъэ гущэхэр	Моей Мерем беде (гуща)
Мы гъыбзэ гущэм къызэлъеIуатэ,	Эта песня-плач (гуща) рассказывает.
Синыбджэгъу гущэхэу сызимыджагъо гущэкIэ	Мои сверстницы (гуща) меня любящие (гуща),
Ор, мы гъыбзэм шъузэлъежъыуи!	(Ор) этому плачу все подпевайте —

Так начинается гыбзэ, сочиненная от имени убитой Мерем. В ней подробно рассказано о трагедии юной женщины:

2. Дэпкъ мыгъом сыкIэрэуцо шъхьакIэджэ	К стене несчастной я прислоняюсь, но...
Дэпкъ мыгъор сфыпхырымыкIа,	Стену несчастную проломить я не могу.
Казен мыгъоу икIэрэхъожьы гущэхэр	Казенный, о горе, револьвер недобрый (гуща)
ЛIыхъужъэкъом къыстреунакIэри!	Тлехузок в меня разряжает.
3. Унэ гущэм сикIынэр сэIо гущэшъы,	Из дома (гуща убежать хочу (гуща),
ИкIыпIэ мыгъор фэсымыгъота,	Выхода, о горе, не найду.
Пчъэ закъо гущэу, сызэрикIыщты мыгъоми	Двери единственные (гуща), через которые уйти могла (о горе),
СызыукIыщтэр гъэIагъи Iутэри!	Мой убийца собой заслонил

[I3, ЦА/АГУ].

В песне-плаче подробно рассказывается, как разворачивались события, кто сопровождал убийцу, какой разговор между ними состоялся, как Мерем, смертельно раненная, была доставлена в больницу, где и скончалась.

Как видим, с начала XX века и до сегодняшнего дня в жизни адыгов не произошло ни одного события, сколько-нибудь достойного общественного внимания, не ставшего песенным информационным поводом. Причем об одних и тех же событиях иногда были сочинены разные песни с противоположными идейными установками. В одних проявилось народное понимание событий, в других, как указывалось выше, — определенные идеи, продиктованные новой властью. Даже прогрессивные идеи (о пользе учения, например), которые впоследст-

вии воспринимались и воспевались самим народом, формировались органами власти и специально возводились в ранг общенародных.

Таковы полярно противоположные песни, сочиненные в период гражданской войны: «ХыIушъом IукIодагъэмэ яорэд» (Песня оставшихся на берегу моря), десятки песен о героях революции, гражданской войны, Мосе Шовгенове, Ворошилове, Чапаеве — с одной стороны, и с другой — «Плач о Махмуде Бузарове» — юнкере белой армии, песни о Хануко, белогвардейском генерале; также десятки «заказных» песен о счастье новой жизни, колхозном строительстве и сочиненные в этот же период популярнейшие смеховые песни типа «Цыукъомэ яорэд» (Песня о Цууковых), обнажающие негативные стороны советской жизни.

Итак, в новой песенной культуре мы обнаруживаем два типа объективизации исторической информации: один тип, официально контролируемый и широко пропагандируемый «сеятелями новой культуры», другой — песни, которые официально не фиксировались, тем более не публиковались, долгое время замалчивались, как не имеющие статуса «советских».

Немногие из них — те песни, в которых «проскользнула» критика новой жизни, но смеховая форма «спасла» от запретов и уничтожения, — были зафиксированы в годы их создания и хранятся в рукописных и музыкальных архивах. Они сохранились и в пассивной памяти информантов. Нам удалось записать десятки подобных песен.

Заметим, подавляющая часть песен, не имеющих статуса «советских», далека от явного противостояния прогрессивным идеям новой жизни. Эти песни в первую очередь продиктованы подлинно народным пониманием событий, которым они посвящены. Статус настоящего героя в них зависит не от его принадлежности белым или красным, а от степени соответствия его народным представлениям об идеальном Герое, который должен быть мужественным и честным в поступках, справедливым борцом за правое дело.

Песни-гыбзэ одинаково оплакивают погибших от рук красных Лилюшу Анчокова, Нануха Едыджа, Махмуда Бузарова (1918 г.) и безымяных солдат, погибших на фронтах Великой Отечественной войны. Часто в этих песнях использована одна и та же образная система, одна и та же плачевая формула.

Таким образом, новая песенная культура является своеобразной художественной летописью событий, произошедших в период с начала XX века до наших дней. По своей художественной структуре, по тематике, информационной насыщенности новые песни разнообразны, как и сама действительность, художественным отражением которой они являются. В них четко прочитывается и то, как и насколько трансформировались адыгское миропонимание, мироощущение в условиях новой жизни, в ситуации мощного взаимодействия с другими культурами.

§ 2. Своеобразие песенной культуры в контексте фольклора зарубежных адыгов

На протяжении последнего десятилетия благодаря многосторонним связям между адыгами, проживающими на исторической Родине, и соотечественниками за рубежом, стало возможным научное изучение этнической истории, культуры, всех форм жизнедеятельности адыгской диаспоры. В первую очередь, этому способствуют десятки публикаций, книг, монографий [11; 22; 35; 37; 42; 45; 51; 52; 76; 79; 80; 139], в том числе и наши публикации [88. С. 256–277; 229. С. 136–140; 232. С. 25], частные архивы зарубежных собирателей, переданные в фонды научно-исследовательских институтов Адыгеи и Кабардино-Балкарии, а также несколько научных фольклорно-этнографических экспедиций, проведенных в Сирии, Иордании, Израиле, Турции адыгскими учеными. В трех из них (в Турции) приняла участие и автор данной работы.

Данное исследование основано на архивных материалах, собранных в основном во время фольклорно-этнографических экспедиций, состоявшихся в Турции (1993–1999). Экспедиции дали возможность не только зафиксировать новые уникальные фольклорные тексты, но и наглядно показали ущербность практики исследования адыгского фольклора без учета материалов диаспоры. Работа в экспедициях также позволила обнаружить целую серию малоизученных проблем как теоретического, так и фактологического характера. Обозначим три группы вопросов, входящих в сферу наших научных интересов. Они касаются форм и особенностей бытования фольклора, в том числе песенной культуры, номенклатуры функционирующей в нем этнической информации и некоторых специфических для турецких адыгов форм актуализации смеховой культуры.

Итак, первая группа вопросов касается форм, особенностей бытования и способов воспроизводства фольклора в адыгской диаспоре. В этом плане представляют интерес материалы, записанные нами в 1993 и 1998 годах от Индриса Шапсуга в Иордании, в 1994 — от Рушди Тугуза в Сирии, и переданные им 16 песен в исполнении его отца — Юсуфа-Азадина, а также десятки записанных нами в экспедициях оригинальных фольклорных текстов, часть которых — варианты ранее известных, часть впервые зафиксирована. Ситуативный контекст, в котором нам удалось записать материалы, показал, что фольклор диаспоры — это живой организм, пока еще менее, чем у нас, подверженный инокультурному влиянию. Фольклорные тексты, бытующие у старшего и среднего поколения, представляют собой первичный пласт, усвоенный по традиционной модели устной передачи — от старших — к младшим, по трансляционным каналам типа *хьакIэщ (кунацкая), джэгу (свадьба), чэщ дэс (ночные посиделки), шIыхьаф (взаимопомощь) или «махъсымафэ»* (к последнему термину мы еще вернемся).

Фольклор диаспоры почти не знает вторичной фольклоризации — возвращающихся в устную традицию произведений устной народной поэзии из книг, со сцены, или из современных средств массовой информации. Некоторую вторичность фольклор стал приобретать лишь среди младшего поколения, которое усваивает его через аудио- и видеотехнику с записями известных исполнителей как диаспоры, так и этнической территории.

Материалы, привлеченные к исследованию, также позволили несколько прояснить уровень сохранности произведений традиционного фольклора и продуктивности новых, сочиненных в условиях диаспоры.

Так, большую часть зафиксированных текстов составляют паремии, фамильные истории в форме смеховых прений, историко-героические песни о Русско-Кавказской войне, гыбзэ об исходе адыгов и комментирующие их предания, любовные сетования, лирические песни, увезенные с исторической Родины или сочиненные на чужбине.

Большой интерес для адыговедения представляют особенности сольного исполнительства, где на фоне исчезнувшего ансамблевого исполнения солирующий берет на себя роль *жъыуакIо (подпевалы)*. Гыбзовый, традиционно протяжный припев — *жъыу*, наиболее сохранившийся среди зарубежных адыгов, может стать предметом дальнейшего изучения. В этом смысле открытием стали героические песни об Азджериеко Кущукупще и об одном эпизоде Русско-Кавказской войны в исполнении С.Шигалиго (Турция), серия обрядовых, лирических песен-сетований Ю.А.Тугуза (Сирия), цикл детских песен, записанных от Ф.Мэфешуко (Турция). Для примера приведем отрывок из оригинального варианта ранее упоминавшейся песни об Азджериеко Кушукупще:

1. Уэй маржэ, Азджерийхэ фи Кущыкупщыри, э-хьэхьэ А хуэдэ пщыри гъуэтыжыгъуей мыгъоти, жи. Ежьу: — Э-э хьэ-рэу, уэ-уэ-рэу э-хьэ-хьэй-рэу, уэ-уэ-уэ-уэ-риэрэ-рейт.	Уэй маржа, Азджериевых ваш Кушук, э-хэ-хэ, Ему подобного предводителя уже не сыскать, (мыго, жи) Ежьу: — Э-э-хьэ рэу уэ-э-рэу э-хьэхэй-рэу, уэ-уэ-уэ-риэрэ-рейт.
2. (А), урысыжьхэми, фи ландоныжь- хэри, уэй Щы лъэгуанджэкIэрэ ныракъэкъутэри. Ежьу: Уэ-хьэ-хьэй-уэ-рэу, Уэ-уэ-рэдэ-хьэй.	(А) русские старые, ваши ландоны старые (уэй) Копытами разрывают. Ежьу: Уэ-хьэ-хьэй-уэ-рэу, Уэ-уэ-рэдэ-хьэй. [62, ЦА/АГУ].

Песня состоит из шести строф. На содержательном уровне она идентична героическим песням об Альджериеко, множество раз записанным на всей территории исторической Черкесии. Но оригинальное музыкальное решение говорит о богатейших возможностях традиционного сочинительства и исполнительства, сохранившихся в диаспоре.

Во время фольклорно-этнографических экспедиций в Турции в целях реконструкции нами были наиболее тщательно проработаны два обрядовых цикла: свадебный и детский, в которых обнаружены десятки ситуативных, кинетических, поэтических и других особенностей. Часть из них традиционная, другая не имеет аналогов в системе обрядовой культуры адыгов и классифицируется нами как заимствованные. В контексте этих обрядов удалось записать уникальные песни типа: *«лъэтегъэуцо орэд» (песня первого шага ребенка)* и *«нысэепчъ орэд» (песни невесты), регламентирующие систему ролевых отношений в семье.* Об одном из вариантов песни невесты упоминалось во 2 главе. Настоящим открытием стала фиксация «песни первого шага ребенка», какой до сих пор записать не удавалось:

Мэуджы, мэуджы, нынэ,	Танцует, танцует, нынэ [малый]
Зэрэуджрэм шъукъеплъ,	Как танцует, посмотрите,
Чылэр зэплъырэр ылъакъу,	Все смотрят на [его] ноги,
ЫлъэкъуитIуи тыжьын,	[Его] ноги — серебро.
Ыни тыжьын бзыхьаф,	Глаза — серебра лоскуток,
Ыпи тыжьын уIугь,	Нос из серебра выточен.
Мэуджы, нынэ, мэуджы мэуджы,	Танцует, нынэ, танцует, танцует,
СикIэлэжьые дахэр мэуджы.	Мой малыш славный танцует,
Мэуджы нынэ, мэуджы, мэуджы,	Танцует, нынэ танцует, танцует,
Агъэуджышъ, мэуджы.	[Взрослые] веселят [его], поэтому танцует,
Къеуджахьышъ мэуджы.	Выплясывая, танцует,
Мэуджы нынэ, мэуджы, мэуджы.	Танцует, нынэ, танцует, танцует,
СикIэлэ дахэр мэуджы.	Мой малыш славный танцует.

Не менее интересны и единичные тексты типа «пщапкIэ» (заговор) и два сюжета о языческом божестве ХьакIусташ (Хакусташ). Они проливают свет на многие малоисследованные проблемы мифологической традиции адыгов.

Большую часть собранного материала составляют песни-сетования, сочиненные на чужбине, молодежные импровизированные песни, функционировавшие на свадьбах и зэхэс (посиделках):

Тихьаблэ, тикъоджэ джэгум	На нашей улице джэгу (веселье),
ХьакIэхэр етэгьэблагъэх…	Гостей приглашаем…
Адыгэ пшъашъэу дышъэхэм	Адыгские девушки золотые
Тиджэгур къагьэкIэракIэ,	Нашей свадьбы украшение.
Адыгэ кIалэу дышъэхэм	Адыгские юноши золотые
Тиджэгур къагьэкIэракIэ.	Нашей свадьбы украшение.
Джэгушхо етэгьэкIокIы,	Большую свадьбу играем,
ГушIуагьом зетэгьэIэты,	Радость и веселье [поднимаем] множим,
Тиныбджэгъум къыщагъэу,	Наш друг женился — [поэтому]
Хъохъубжъэр тэ фэтэIэты.	Тост мы поднимаем [в его честь].

Такая импровизационная песня чаще возникает в молодежной среде. Здесь же рождается другая песня — реплика в адрес пшинао (гармониста):

Умыгъ сипщынэ дах,	Не плачь, моя гармошка славная,
Угьэу сэри сымыгъэгь.	Плача, и меня не заставляй плакать.
Сыгум игушIуагьори	Сердца радость
Угьэу, иремгьэх.	Плачем не омрачай,
Ар сэ сигушIуагъу,	Это моя радость,
Сыгум идунаеу,	Сердца моего мир,
СикIэлэгъу, сикъэщэгъум	Моя молодость, в пору женитьбы,
ГумашIо къыскIидзай! [59, ЦА/АГУ].	Сердце пожаром запалила.

Появление в песне печальных нот вполне объяснимо. С тех пор, как адыги попали на чужбину, гармонь воспринимается как символ утраченной Родины. И какую бы мелодию она ни играла, даже по поводу радостного случая, она ассоциируется с тревогой и грустью.

2. Вторая группа вопросов выстроилась вокруг проблем смеховой культуры адыгов. Обнаружилось, что одна из форм актуализации смеховой культуры — импровизированные словесные прения — по сей день является наиболее активной и продуктивной среди турецких адыгов.

Взаимовышучивание возникает там, где собирается 2–3 и более представителя адыгских субъэтносов или фамилий внутри них. Тема такой словесной игры чаще всего задана — кто из вступивших в прения обладает бо́льшим достоинством. Смеховое поле в этой игре замкнуто и подчинено внутренним законам: в него могут быть втянуты только присутствующие.

В соответствии с традиционными представлениями об *адыгэ хабзэ* говорить об отсутствующих, тем более вышучивать их, более чем недостойно. В игру, которая не знает ни возрастных, ни социальных преград, вступает каждый, кто способен импровизировать. Подчиняясь законам смеховой игры, уничижительные колкости ее участники не воспринимают как оскорбление. Напротив, такая форма смеха объединяет, располагает к общению. Тексты подобных смеховых прений, способы и формы их организации представляют особый интерес для адыгов — такова уникальна смеховая поэзия 62-летнего Даута Бырса. Он одновременно и оригинальный исполнитель народных песен, и джегуако-импровизатор. Об особом даре Даута сочинять невероятные истории в стихах, в которых он сам играет главные роли, ходят легенды. Его «Жалоба рыбы», «Жалоба косы», «Жалоба гостя» являются шедеврами, типологически близкими к творениям знаменитых Куйнеша Джанчатова, Лащи Агнокова и Сагида Мижаева.

Свидетельство тому — отрывок из «Щэмэджым итхьаусых» (Жалобы косы):

… ЦIыху къысIуплъэж мыхъуу сидзэ зэблэпщат, —
жиIас,
СызыщIа Iустэм янэр Элиф, — жиIас,
Сэ сыдейми, пызыбгъэупщIыр мылыф,
ПыупщIыгъуафIу зы удзыжь гуэр щыIэмэ,

Ар пызыгъэупщI!
Сищэмэдж хьэлыр оздыгъей, — жиIас,
Щэмэджэу щыIэмэ сэ сырагъей, — жиIас,
Сищэмэдж дакъэр дэчас,
Мис мыхэр сигум дэбгъагъуи,
Сызэгочаси, къэмкъутэмэ къаплъэ!
— Алыхьэм укIуэцIырымыгъэхукIэ! — жиIас [883].

Людям нельзя смотреть на меня,
Так ты мои зубья искривил — сказала,
Мать мастера, изготовившего меня, звали Элиф,
Если я и плохая, но заставляешь косить ледяной покров,
Легко косящая, если есть трава какая,
Дай скосить!
Мой косяной клин из пихты — сказала,
Все косы, что есть [на свете], пусть оплакивают [меня] — сказала,
Моя рукоять слетела, (сломалась),
Вот все это [обиды] сердце [мое] иссушило,
[Поэтому] я треснула, сломаюсь — вот увидишь!
Чтоб сквозь землю не провалиться бы тебе! — сказала.

Открытием для нас стали не только высокохудожественные сочинения Даута, но и его способность сохранять некогда заданную джегуаковскую интонацию при каждом повторном исполнении своих стихов, пытаясь внушить аудитории, что он ничего не придумал, а лишь передал жалобы тех, от чьего имени сочинены его истории.

При ярко выраженной развлекательности, смех Даута Бырса «общественно направлен» (З.М.Налоев), «амбивалентен» и продолжает традиции «обрядового смеха» (М.М.Бахтин).

3. Третья группа вопросов касается системы этнической информации, хранящейся в фольклоре адыгской диаспоры, форм и способов ее трансляции.

Известно, что фольклор любого народа хранит этническую информацию на уровне темы, идеи, стиля. Однако для таких младописьменных народов, как адыгские, этноатрибутирующим становится также весь комплекс народных знаний о жизнедеятельности этноса, функционирующий в фольклоре. В некоторых ситуациях сам фольклор выступает как структурный элемент этнической информации. Более того, информация об историческом, этнографическом, социальном, соционормативном, этико-философском, психологическом опыте этноса прочитывается не только в фольклорных текстах, но и в названиях фольклорных единиц, даже в определениях жанровых форм. Так, зафиксированные нами в 1997 году два уникальных термина *хъэренэ орэд* и *махъсымэ орэд* (в вариантах *шъотэ орэд)* актуализируют определенные элементы традиционной обрядовой культуры адыгов. *Хъэренэ орэд* (песня качелей) функционировала в молодежном весенне-календарном обряде. По материалам экспедиции 1998 года в

статусе *хъэренэ орэд* выступают и песни, исполняемые на свадьбах, на зэхэс (молодежных посиделках). А *шъотэ орэд* или *махъсымэ орэд* исполняли на особых пиршествах *бахъсымашъу*, каб.: махъсымафэ — букв. распитье медовой бузы, устраиваемое для старших гостей во время свадеб. На первый взгляд может показаться, что *махъсымэ орэд* или *шъотэ орэд* — это застольные песни. Однако судя по тому, что обозначили этими терминами наши информанты (героические песни о Русско-Кавказской войне, древнюю песню *«Мы дунеир щымыджэмыпцIэм»*, героическую гыбзэ об *Альджэриеко Кущыкупщ)*, типологически они далеки от традиционных застольных песен.

Если же соотнести этот термин с типологически близким ему понятием *«сэнэхуэфэ»*, зафиксированным нами у лабинских кабардинцев в одном из вариантов пщинатля о Саусырыко:

Нобэ махуэри нартхэ я Махуэщ,	Сегодня нартов День,
Гъэтхэ Махууэ сэнэхуафэщ,	Весенний День винопития,

очевидными становятся высокий общественный статус этого обряда и его древность.

Экспедиция 1998 года прояснила еще одно обстоятельство относительно ритуала *махъсымафэ*: на обследованной территории он известен кабардинцам (от них — хатукайцам), а песни, обозначенные как *махъсымэ орэд*, среди остальной части турецких адыгов функционируют вне связи с этим ритуалом.

Таким образом, возникает множество вопросов об организационной структуре и художественной наполненности *махъсымафэ*, требующих дальнейшего исследования.

В ходе экспедиций возникли и другие проблемы, касающиеся обрядовой культуры музыкальных инструментов, фольклорных танцев и т.д., которые могут стать объектами изучения.

§ 3. Институт джегуако в условиях современности: основные тенденции, функции, характер деятельности исполнителей

Проблема эпического певца давно обсуждается в отечественной и зарубежной литературе (А.Н.Веселовский [20]; В.М.Жирмунский [152]; К.В.Чистов [77]; В.М.Гацак [130, 132]; А.М.Астахова [101]; Н.Г.Бабкина [10, 283]; А.Н. Белкин [17]; Т.Г.Иванова [153]; Лю Куйли [173]; Е.С.Новик [205] и др.). В контексте адыгской традиционной культуры эпический певец — это одна из «специальностей» народного певца — джегуако. Как полифункциональное, многоаспектное явление институт джегуако в адыговедении изучен достаточно глубоко. Можно указать на некоторые его проблемы, разработанные З.М.Налоевым: происхождение вольности джегуако, его роль в национальном и межнациональном общении, социальное и профессиональное рас-

слоение института джегуако, игровой аспект его искусства, функции придворного джегуако и т.д. [43, 44]; проблема, разработанная А.А.Схаляхо — роль певцов-импровизаторов в формировании адыгейской литературы [221, 222]; Г.Ю.Схаплоком — проблемы современных фольклорных ансамблей [224, 225]. Многие адыговеды, изучая те или иные проблемы культуры, также касались некоторых сторон деятельности джегуако.

В соответствии с эстетико-информационным аспектом, в русле которого ведется наше исследование, наибольший интерес для нас представляют проблемы, связанные с функционированием института джегуако в современных условиях, с трансформационными процессами, произошедшими со многими «специальностями» джегуако, в особенности — с сочинителями и исполнителями народной песни. В контексте этих и других вопросов интерес представляет также проблема отношения исполнителя (в отдельных ситуациях в его роли выступает и сочинитель) к тексту.

Как известно, из всех специальностей джегуако (а их было 18, по определению З.М.Налоева) в современных условиях наибольшую активность сохранили исполнители и в несколько меньшей степени — сочинители песен. Генетически они связаны с былым авторитетом джегуако, который подкрепляет и возвышает их современный статус.

Чтобы понять истоки все продолжающегося и сегодня влияния на умы и сердца людей адыгской песни, а вместе с ней и ее носителей, достаточно вспомнить, каким большим авторитетом и неприкосновенностью пользовались народные певцы. Они были желанными на любом общественном собрании; их слово могло прославить достойного и ославить недостойного. Слово джегуако вдохновляло на большие дела и высмеивало пороки. Поэтому сильные и знатные побаивались их: «Обыкновенно в том месте, где проходил джегуако, замечалось некоторое движение; один поправлял свою папаху; другой — кинжал, третий — хазыри, словом, каждый обнаруживал боязнь, как бы джегуако не подметил какого недостатка в нем и не осмеял его в резкой остроте» [238. С. 6].

Певцы-джегуако сопровождали воинов в походе, были центром внимания на пирах, слагали песни о погибших героях и пели о давно минувших временах. «Мать родила меня не льстить, а говорить людям правду и своим скудным словом славить дела храбрых юношей и красоту наших девушек», — говорит джегуако в «Записках черкеса» А.-Г.Кешева. Эта фраза метко характеризует положение джегуако в адыгском обществе. О высоком статусе джегуако говорит и самооценка его в статье С.Урусбиева, на которую дважды ссылался А.Н.Веселовский, приводя общественное положение кабардинских певцов-джегуако как пример былого авторитета исполнителя народных песен [20. С. 116, 491]: «Я одним словом своим из труса делаю храбреца, защитника своего народа; вора превращаю в честного человека, на

мои глаза не смеет показаться мошенник: я — противник всего бесчестного, нехорошего» [29. С. 11].

Адыгские просветители и десятки европейских авторов, писавшие об адыгах, и современные фольклористы, исследовавшие институт джегуако, приводят множество свидетельств, позволяющих считать бесспорным фактом былой расцвет его как общественного явления. Но они же высказали и другое мнение — о разрушении института джегуако в исторически обозримый период, а некоторые даже указывали на исчезновение его из традиции. Так, Адыль-Гирей Кешев еще в 70-х годах прошлого столетия сокрушался:

«Где, наконец, увидим мы наших славных гегуако (разрядка Кешева — У.Р.), где услышим их сильное, жгущее душу слово? Нет более гегуако! Род их вымер. Не для них нынешнее время. Не рыцарские подвиги прославляют теперь наши песни, — они поют, как окатилась девка в ауле, или, как такой-то муж не выполняет своего долга, и как за то бьет его жена. Помет! — и больше ничего... Уаллахи, и говорить не стоит. Но так уж созданы мы, что любим более всего свое прошлое: в нем только и отдыхаем душой» [162. С. 160–161].

Объяснение столь невероятному выводу (ведь он сделан в 70-е годы прошлого столетия, казалось бы, в период наибольшего расцвета деятельности джегуако) мы находим у него же:

«С каждым днем жалко мельчает народ адыгский; тошно подчас становится, как оглянешься вокруг себя, да посмотришь, какими глупостями заняты черкесы... Где те отважные, неустрашимые наездники, под ногами которых тряслась и стонала земля, которые на всю жизнь венчались с мраком ночи, променяв теплую постель и красивых жен на сырое ложе под открытым небом, спокойную жизнь на вечные хлопоты. Да, нет теперь таких наездников и не будет их уж никогда! Если в ком и осталась душа смелая, кусающаяся, и тот должен погибнуть в постыдном бездействии, в золе домашнего очага, не совершив ни одного порядочного дела, в пример своим детям и внукам. Да и не так еще пропадают свежие силы земли адыгской... Посмотри вокруг себя — увидишь ли хоть одного юношу, который бы не пил или не желал выпить водки и не тыкал в зубы трубки. А страсть к нарядам? Разве одно это не показывает уже, что черкесов нет более, что остались лишь тени их, жалкие, пугливые тени, которых во сто раз лучше мертвый остов предков. Прежде и первый всадник на всей адыгской земле не носил на плечах своих таких пышностей, что видим ныне на подлом рабе» [там же. С. 160].

Так рассуждает герой новеллы А.-Г.Кешева «Абреки». И это становится понятным, если вспомнить историю: Русско-Кавказская война формально завершилась в 1864 году. Результатом вековой войны явилось разрушение адыгского мира, изменение его ментальности. Одним из следствий этого процесса стало и разрушение института джегуако, в том числе и трансформация, а порой и исчезновение мно-

гих специальностей джегуако, нарушение естественной преемственности (из поколения в поколение по традиционным каналам связи) произведений фольклора.

Понятно, что этот процесс произошел не сразу. Он продолжается и по сей день. На мощном инокультурном фоне песенная культура (как и национальная в целом), модифицируясь, пытается найти свою нишу. Некоторое объяснение причин, вызвавших этот процесс, мы находим у Ю.И.Марченко:

«Резкое изменение привычного уклада деревенской жизни, вызванное коллективизацией сельского хозяйства и индустриализацией экономики, привело к массовому оттоку населения в города. Новые административно-хозяйственные связи изменили сложившиеся миграционные процессы, важные для поддержания местных культур. Не способствовали воспитанию уважительного отношения к национальному наследию прошлого и политические установки «культурной революции». Пропаганда универсальной «масскультуры» в сельской среде при подчеркнуто негативном отношении к национально-художественным традициям со стороны местных идеологов различных уровней ставила под сомнение целесообразность самого существования фольклорных традиций» [175. С. 301]. В результате, как отмечает Ю.И.Марченко, в русской песенной культуре происходит «схематизация мелодики, обеднение многоголосия, упрощение принципов варьирования» [там же. С. 308]. Эти грозные симптомы, свидетельствующие о деформации и распаде традиции, вполне соотносимы с теми, что мы наблюдаем в адыгской песенной культуре.

В этих условиях одной из главных задач фольклористики остается не только осмысление, но и пропаганда устного народного творчества, повышение его художественного авторитета в современной культурной жизни. Она должна взять под защиту многие художественные ценности, созданные в сфере устной традиции, отстоять их право на жизнь в решающий, переломный момент исторического развития. Адыгская фольклористика по мере сил решает эти задачи. Данная работа призвана в этом плане поставить некоторые малоизученные и совсем неосвещенные в науке вопросы. Одним из них является проблема отношения исполнителя к тексту.

В сложном механизме «исполнитель — текст» есть еще третий элемент — «слушатель», активно действующий в нем и выступающий не как потребитель какого-то стабильного текста, а как соавтор исполнителя. Он осмысливает услышанное и отбирает свой вариант с тем, чтобы в другой ситуации при необходимости выступить в качестве исполнителя. Так срабатывает процесс трансляции фольклора. Действие этого механизма зависит от многих факторов. В первую очередь — от состава слушателей (социального, возрастного, полового, профессионального) и от уровня включенности их в живой контакт. В зависимости от этих факторов исполнитель в каждой ситуации выбирает

ту или иную сверхзадачу. В этой плоскости и лежит «диапазон колебаний словесного текста» [78. С. 11], т.е. образование песенных вариантов. Когда мы говорим о разрушении основ функционирования традиционной песенной культуры и инокультурном влиянии, в первую очередь следует обратить внимание на то, как в этой модели «исполнитель — текст» срабатывают все элементы, о которых упомянуто выше. При выпадении одного из них нарушается весь механизм. Так, живой контакт исполнителя и слушателя, традиционно осуществлявшийся в хачещах, обеспечивал выполнение не только коммуникативной, трансляционной функций, но и этической в качестве сверхзадачи. Это было связано с воспитательной ролью хачещ в культуре адыгов. И не только потому, что в них чаще звучала этическая поэзия, прямо ориентированная на «регуляцию поведения, на поддержание его в заданной традициями режиме» [15. С. 196]. Весь репертуар сказителей и исполнителей песен был направлен на решение этой сверхзадачи. Обеспечивали его как оценочные тексты, вставляемые в предание, комментирующее песню, так и специальные формулы — зачины. Подобные формулы функционируют почти во всех песенных текстах. Чаще всего они совершенно не связаны с сюжетом песни, не объясняют события, являющиеся ее содержанием. В одних случаях они выполняют исключительно функцию организации аудитории, в других — этическую.

С исчезновением хачещ и — как следствие — нарушением естественной преемственности фольклора — формулы-зачины, в особенности с этической направленностью, остались «темными местами», которые чаще всего сложно расшифровать и — самое главное — не всегда можно понять их функцию в тексте песни. Одна из подобных ситуаций прояснилась в ходе исследования проблемы отношения исполнителя к тексту. Оказалось, сама ситуация общения в хачеще вызывала появление тех или иных этических формул в песенном тексте. Это обстоятельство нам удалось реконструировать во время записи песни «Борэжъым итхьаусых» (Сетование старого Боры).

В разговоре о распавшейся молодой семье в памяти одного из информантов всплыла формула, как нельзя лучше объясняющая ситуацию:

Унэжъые пшъашъэр «дахэ» пӀоу къэмыщ,
Унэшхо пшъашъэр «Іае» пӀоу щымын.

Из малой семьи [дома] девушку, сказав «красивая», не бери в жены,
От девушки из большой семьи [дома], сказав «некрасивая!»,
не отказывайся.

Суть формулы в том, как объяснила информант, что в малой семье дел мало, поэтому девушке, кроме как ухаживать за собой, никаких забот не выпадает. И она вырастает ленивой. А в большой семье дел невпроворот, и девушке некогда собой заниматься. Она и может стать

хорошей женой, заботливой, трудолюбивой. Эта же формула является зачином во всех зафиксированых версиях песни «Сетование старого Боры» (о ней см. во II гл. «Мужские песни»). Она не нарушает структуру песни, хотя ни логически, ни тематически с ее сюжетом не связана. Объяснить это положение можно только ситуацией, в которой первый раз исполнялась песня. Возможно, она была связана и с поводом к ее сочинению, но история песни умалчивает об этом. Тем не менее, исполнитель, традиционно призванный точно передавать услышанное, не стал избавляться от формулы, и она осталась в тексте, пусть в качестве «темного» места.

Таким образом, функционирование песни строго соответствует заданной традицией консервативности к инновациям, хотя репертуар певца, как пишет А.М.Гутов, «корректируется общественными потребностями, спросом аудитории» [27. С. 26].

С проблемой отношения певца к тексту связан и характер использования им огромного количества готовых поэтических формул и клише, хранящихся в памяти исполнителя. Его язык построен по принципу формульной теории, которая определяет в качестве главной заботы певца — следование поэтической сути образа.

«Однако, — как замечает М.А.Кумахов, — он нередко вынужден на ходу заменять «темное» место, чтобы оно не оставалось загадкой для слушателя, причем замена часто не имеет функционально ничего общего с исходной единицей, ее этимологическим значением. Это ведет к варьированию текста, порождает новые «темные» места, выяснение смысла которых требует специального рассмотрения с привлечением сравнительного языкового и мифологического материала. При этом особое значение приобретает анализ вариантов эпического произведения» [171. С. 52].

Возможность появления подобной стуации вполне допустима. Однако следует сказать, что принципы отношения сказителя к тексту не столь просты, как это утверждают некоторые исследователи. Более того, мы полагаем, что для младописьменных народов, чей фольклор традиционно является способом организации, сбора, хранения и трансляции этнической информации, механизм «сказитель — текст» усложнен целым рядом разноплановых условностей. Ведь исполнитель не только использует «общепоэтический резерв варьирования» (Чистов К.В.), соблюдая строение традиционного стиха, его ритмико-синтаксический рисунок, и не просто в соответствии с этим, как пишет М.А.Кумахов, «он подбирает языковую единицу (слово, словосочетание, предложение) вместо архаизма или «темного» места, ставшего для него самого семантически пустым, т.е. непонятным» [Там же. С. 52]. Роль исполнителя сложна и полифункциональна. Упрощенное отношение певца к тексту может иметь место в современных условиях, когда разрушился институт джегуако, а вместе с ним снизился статус исполнителя как хранителя истории своего на-

рода. В традиционных же условиях функционирования героического эпоса (если иметь в виду время, когда были зафиксированы лучшие образцы нартского эпоса) кабардинские исполнители не могли забыть, например, «семантику постоянного эпитета «гуэуыз» (гоуз — доблестный, отважный, славный), прилагаемого к имени Пэтэрэз в адыгейских сказаниях», как пишет М.А.Кумахов, «и вместо слова, ставшего семантически темным, вставить сходно звучащее слово «гуыуз» (букв.: боль сердца, горе), хотя последнее семантически полностью выпадает из традиционной системы эпитетов, не отвечая их роли и назначению в эпическом сказании. При текстологическом анализе ссылок М.А.Кумахова обнаружилось, что замена «семантически «темного» слова», о котором идет речь, оказалась не инновационным явлениям, как воспринял ее исследователь, а лишь редакторской правкой.

К тому же песенный цикл о Пэтэрэзе изначально сформировался в Кяхии, а затем был освоен в Кабарде. По свидетельству старейшего исполнителя и исследователя народных песен З.П.Кардангушева, впервые в 40-х годах им зафиксирован пшинатль о Пэтэрэзе в Кяхии и им же исполнена ее кабардинская версия, которая вошла потом во все кабардинские издания нартского эпоса. Единственный текст, на который ссылается М.А.Кумахов, перепечатан из книги «Нарт хъыбархэр» 1954 года издания. (Это издание, как и те, которые осуществлялись в пятидесятые годы, не избежало редакторской правки). В антологии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» (I. II), где собраны все образцы певческих вариантов нартского эпоса, кабардинской версии не оказалось. Это убедительно говорит об отсутствии аутентичного текста пшинатля о Пэтэрэзе (Батразе) на кабардинском языке.

Следует сказать, что фольклорный текст, функционировавший в институте джегуако, традиционно имел высокий охранительный статус. Он складывался из множества механизмов, узаконений, установок, мини-ритуалов типа «джэгокIо зэфэс» (джегуаковский хасэ), где выверялась достоверность информации, заложенной в фольклорных текстах. Кунацкие (хачещи), где в основном функционировал фольклор, призваны были обеспечивать сохранность текста. Вот как описывает этот механизм З.М.Налоев:

«Из всех средств, которыми в период феодализма располагали бесписьменные адыгские народы, более или менее надежными для фиксации и хранения исторических сведений оказались величальные, отчасти плачевые песни и дополняющие их предания. Рыцари и их сюзерены, учитывая традиционную устремленность этих жанров к фиксации действительных событий и их действительных участников, старались не только сохранять, но и повышать их природную правдивость, “установив традицию цензуровать” [70. С. 129–130] каждую новую песню. Джегуако приносили ее “в кунацкую» заказчиков”, где

их ждали уважаемые люди рода, селения. Там устраивалось официальное прослушивание, обсуждение и оценка новой песни. Устанавливалась, насколько она красива (то есть отвечает художественным вкусам заказчиков, надо полагать, значительно отличавшимся от современных), величальна (то есть не унижает ли героя или кого-нибудь из тех, кого унижать не следует), правдива. Представление средневековых людей о правдивости песни, естественно, также не совпадало с нашим: их правда была былевой, синкретичной — факт плюс субъективные примеси» [296. I. III. Ч. I. С. 23].

Под «субъективными примесями» исследователь понимает этические, философские комментарии, которые почти всегда присутствуют в адыгской песне и дополняют событийные мотивы.

«Творческой установкой песен этого цикла, — продолжает З.М.Налоев, — являлась не только правдивая фиксация исторических событий, но и сохранение их для потомства. Заинтересованность в передаче потомству (даже отдаленному) правды — и обязательно положительной — объясняется как политическими или социально-экономическими соображениями (они скорее всего вторичны), так и тем, что средневековые люди остро ощущали свою связь с прошлым и будущим.

Поэтому такие древние способы, облегчающие хранение информации, как сюжетная организация материала, художественное выражение каждой единицы сообщения в традиционных формулах, звуковая связь каждого последующего стиха с предыдущим (подхватная рифма), оказались недостаточными. Традиция усовершенствовала этот мнемонический механизм. Певец должен был предпослать песне предание о воспетом в ней событии или герое: информация сохранялась в памяти в форме единства песни с дополняющим и комментирующим ее преданием. Не способный выполнить это требование лишался доверия как "хранитель старины". Кроме того, спорадически устраивались состязания джегуако на лучшее знание песен и преданий. Здесь выявлялись лучшие "хранители старины", а также восстанавливались забытые детали событий, прояснялась "историческая истина". Сохранению информации способствовал и древний обычай, согласно которому запевала, поющий на пиру, мог временно передавать свои обязанности поочередно любому из присутствующих, причем тот не мог отказаться продолжить пение. Этот обычай обязывал всех знать песни и уметь их петь, а также стимулировал сохранность традиционных поэтических текстов песен, их напевов и хоровых сопровождений» [Там же. С. 24].

О существовании обычая передавать песню другому исполнителю говорит наличие во многих зафиксированных песнях выражений типа «НокIо» (досл.: идет), что означает «передаю песню, продолжай дальше». К нему иногда прибавляется имя того, кому передается песня. Такие формулы обнаружены в «Ста истинах» Юсуфа-Азадина Тугуза (Сирия), в кебжечевой песне Черемита Тешева (Причерноморская Шапсугия).

Такое «эстафетное» исполнение старинной песни можно встретить и ныне в Кабарде среди людей старшего поколения, в особенности когда исполнители оказываются в одном пространстве с известным певцом З.П.Кардангушевым. Мы были не раз свидетелями такого исполнения.

О специфике отношения джегуако (как исполнителя, так и сочинителя) к тексту красноречиво говорит деталь, о которой довольно часто упоминалось информантами еще в 50-60 годах. Она, думается, несколько проливает свет на причины функционирования двух (а то и нескольких) разных по структуре, семантике, сочиненных в разных пространственно-временных параметрах текстов песен в рамках одной мелодии. Так, один из талантливейших исполнителей народных песен (50-е годы XX столетия) Алий Схаляхо сообщает, что «после очередного боя на войне, когда сочинители песен (джегуако) собирались в хачещах, чтобы воздать должное каждому воину, старики (они же становились первыми слушателями — Р.У.) требовали, чтобы джегуако вложили текст песни в древнюю мелодию, так как только они сохранятся в веках. А значит, и новая песня со старой мелодией запомнится и останется надолго» [398].

О традиционности и плодотворности такого способа сочинительства говорит тот факт, что он имеет место и в современных условиях функционирования адыгской песенной культуры. В фонотеках АРИГИ и КБНИИ обнаружены десятки песен, две-три из которых исполнены на одну мелодию. Например, «Нахьлъэш иорэд» (Песня о Нахлеш), «Рахьмэ иорэд» (Песня Рахме), «Тутыкъо Алый иорэд» (Песня о Тутуко Алие), «Къэрэкъамыл» (Каракамыль) [330; фонотека АРИГИ: К. 40(9); 40(7); 31(2)] исполняются на одну и ту же мелодию. Первая песня («Нахьлъэш иорэд») — бжедугская, сочинена в ауле Шенджий, в период изгнания черкесов (60-е годы прошлого столетия). Две другие — абадзехские, сочинены в Хакуринохабле, по некоторым сведениям, известным джегуако Тхайшаом Аутлевым тоже во второй половине XIX столетия, но позже, чем первая. (Существует другой мелодический вариант песни «Нахьлъэш иорэд» в исполнении Х.Беретаря [767]).

Записи, о которых идет речь, зафиксировали шапсугские версии. Нельзя сказать, что подобное дублирование мелодии могло произойти из-за незнания исполнителями законов функционирования песни, т.к. их образцы записаны от талантливых и известнейших в свое время народных певцов Ибрагима Хушта, Ибрагима Джамирзе, Чищыкуа Уший. От них в течение десятков лет было записано множество самых оригинальных и уникальных вариантов известных старинных песен и героических гыбзэ.

О довольно устойчивом характере такого способа сочинительства свидетельствуют и десятки народных песен советского периода. Так, «Къэсэй иорэд» (Песня о Касее) сочинена в 30-х годах на мелодию

«Истамбылэкlо орэд» (Песня об изгнании в Стамбул). Еще более подвижны мелодии песен типа «Лэгъунэ орэд». В лирических песнях, сочиненных во время и после Великой Отечественной войны, также часто встречаются вариации на темы русских народных песен и частушек.

Наши наблюдения над творчеством современных джегуако позволяют реконструировать тот же способ сочинительства. Нурбий Жакшакулов (из а. Ходзь), исполнитель героической песни об участнике Русско-Кавказской войны Мурате Оз, сочинил и вставил в старую гыбзэ две строфы о Мурате Шовгенове — герое Абхазской войны 1991 года. Совпадение имен Героев и одних и тех же ситуаций войны подготовило такого рода контаминацию.

Ким Схакумидов из а. Пшизов в 70-х годах XX века сочинил несколько сатирических песен о нерадивых руководителях колхозов на мелодии известных лирических песен типа «Купли иорэд» (Песня Купли). Мерджанет Бердуко — исполнительница народных песен из Хабезского района Карачаево-Черкесии еще более усложняет свои сочинения. Она не просто вкладывает в старую мелодию новые слова, а умело контаминирует нартские пшинатли и обрядовые песни вывода невесты. При этом, не нарушая структуры мелодии, она импровизирует сатирические куплеты на случай, вплетая в ткань песни имена присутствующих, их реплики. В результате рождается новая смеховая песня-шарж.

Таким образом, функционирование в фольклоре адыгов разных текстов на одну мелодию — не результат разрушения института джегуако (хотя оно сильно повлияло на все механизмы функционирования песни), не утрата способности сочинителей находить новые мелодии. Напротив, это — новая грань отношения к тексту: при повышенном требовании к содержанию допускать кажущуюся однотипность музыкальной структуры. Нам думается, это обусловлено в первую очередь черезвычайно возвышенным восприятием возможностей мелодии древней песни, граничащей с воздействием теургической энергии. Подобное отношение к новым мелодиям, рождающимся на инокультурном фоне, исключается.

Следует подробнее остановиться на итогах радиофестиваля художественной самодеятельности, посвященного 110-летию со дня рождения В.И.Ленина, организованного нами и проведенного совместно с бывшим отделом культуры Адыгейского облисполкома в 1980 году.

Кроме задач оживления и пропаганды работы сельских клубов и Домов культуры (это входило в обязательное условие конкурса), была поставлена (по нашей инициативе) специальная научная проблема: выяснение форм бытования фольклора, уровня его сохранности, репертуара современных народных исполнителей и, наконец, характера отношения к народному творчеству как самих участников конкурса, так и всего адыгского населения. Оно было включено в

работу фестиваля через радио в качестве слушателей и ценителей. По условиям конкурса, одна премия присуждалась от его имени. Слушатель, написавший самое интересное письмо об исполнителях, также отмечался специальным призом. В адрес радиофестиваля в течение полугода пришло более трехсот писем: самая большая почта, полученная одной программой за всю историю адыгейского радио. Столь убедительный успех был обеспечен, в первую очередь, уровнем подготовки и духом соревнования, вызванным организационными мерами с учетом адыгской ментальности: программы готовились каждым аулом. Об эффективности такой формы организации свидетельствовал уровень заинтересованности и включенности в работу представителей администраций, работников культуры и каждого жителя населенного пункта. Срабатывали не официальные обязанности, а дух первенства, заложенный в адыгской психологии.

С учетом этого были разработаны специальные условия радиофестиваля. Они предусматривали:

— Исполнение трех песен, две из которых — народные (как фольклорными ансамблями, так и одиночными исполнителями). Одна из песен должна была быть о вожде революции, лидерах партии и Советской власти (как уже говорилось, фестиваль посвящался 110-летию со дня рождения В.И.Ленина).

— Снятие возрастного ценза (участвовали все, кто желал).

— Исполнение трех танцевальных мелодий (старинный зафак, удж, исламей) музыкантами-инструменталистами.

Было рекомендовано выбирать песни из местного материала, связанные с историей аула.

Каждый аул готовил часовую программу.

Были получены следующие результаты:

— Фестиваль всколыхнул всю общественность, оживил ее интерес к своему прошлому и настоящему, фольклору, песенной культуре.

— Подготовка к фестивалю потребовала поисков и выявления как самого материала, так и исполнителей.

— К сказителям и исполнителям народных песен, чьи знания десятки лет не были востребованы, было приковано всеобщее внимание, что повысило их авторитет как в глазах общественности, так и в собственных глазах.

— Был поднят престиж адыгского фольклора как явления традиционной культуры, свидетельством чего стал и послефестивальный непроходящий интерес к произведениям устного народного творчества и к их носителям. (В течение года после конкурса на радио приходили заявки с просьбой записать того или иного исполнителя. Часто назывались новые имена или та или иная неизвестная народная песня. Тексты нередко оказывались совершенно оригинальными, нигде не зафиксированными).

— Материалы конкурса показали, что в 80-х годах наиболее популярными были нартские пшинатли об Ащамэзе и Пэтэрэзе, героические песни об Айдемиркане, Коджебердуко Магамете, Хатхе Кочасе, лирические женские гыбзэ о Хатхе Магамете, Мерем, Касее и другие. Это были песни, наиболее часто звучавшие по областному радио и опубликованные в единственном послевоенном сборнике старинных песен, изданном в 1965 г. (сост. Ш.С.Шу).

— Из 600 человек, принявших участие в конкурсе, 90 оказались сказителями и музыкальными инструменталистами старшего поколения (от 60-ти лет). В архиве Адыгейской гостелерадиокомпании до сей поры хранятся десятки песен и мелодий объемом звучания более чем 20 часов. (Это половина того, что было записано во время радиофестиваля. Остальная часть была размагничена со ссылками на технические причины, по недальновидности руководства радио).

— Фестиваль позволил выявить новые имена талантливых исполнителей и некоторых сочинителей, к которым мы возвращались не раз в течение нескольких лет, записывая весь их репертуар. (См. очерки о 20 исполнителях песен в нашей монографии «Адыгэ орэдыжъхэмрэ лъэпкъшIэныгъэмрэ» [88. С. 194–266]. В результате мы пополнили архив АРИГИ сотнями аутентичных песен.

Подавляющая часть их использована при подготовке данной монографии.

Материалы радиофестиваля (1980) и собранные после него сотни фольклорных единиц дали возможность выявить специфические особенности двух важных явлений, атрибутирующих современную песенную культуру:

— образование новых фольклорных жанров типа песен-писем и *«лэгъунэ орэдхэр»* (песни, функционирующие в *«лагуне»* — букв.: комнате молодых);

— формирование конкретно-сценического стиля в народно-певческом искусстве;

Оба явления типичны для любого фольклора, тем более для современного — как открытой жанровой системы [А.Л.Напепин. 641]. Новая историческая действительность диктует трансформацию традиционных форм фольклора и зарождение новых жанров.

В ходе исследования в той или иной степени мы коснулись проблем адаптации традиционных песенных форм к современным обстоятельствам, процессам «смещения системы образов в архаических формах» (современные гыбзэ, например). Проанализирован также новый жанр «песен-писем», зародившийся в адыгском фольклоре во время Великой Отечественной войны (см. III главу).

Остановимся на *«лэгъунэ орэдхэр»* (песнях, функционирующих в *«лагуне»*). (Они подробно исследованы в нашей монографии [88. С. 169–179]. В данной работе освещаются лишь некоторые особенности этих песен, являющихся не самостоятельным жанром, а скорее

совокупностью разножанровых песенных форм [illegible]
странством бытования.

Лэгъун (лагун) — досл. означает «дом для [illegible]
ровесники, унэ — дом, комната. В традиционной [illegible]
этноатрибутирующий термин, закрепленный за определенными
ментами. Это, в первую очередь, комната девушки (*[illegible]
лэгъун*) и комната юноши (*кIэлэ ун, лэгъун*), специально отводимая
молодым в каждой семье, до женитьбы или до замужества. [illegible]
название перешло и на комнату, отводимую молодоженам, куда не
вхожи старшие в доме. В лэгъун проходят все досвадебные ри[illegible]
обряды приобщения невесты к новой семье, в том числе увеселительные
ные вечера (*джегу*), где собираются ровесники жениха, молодые род
ственники, друзья. Они же и являются устроителями игр, танцев, пес
нопений.

Во время войны и в послевоенный период, когда так редко игра
лись свадьбы, с комнатой для молодоженов были связаны те немно
гие увеселительные предсвадебные вечера *(лэгъунэ джэгухэр)*, кото
рые длились от 7–10 дней до месяца, а то и больше, становились
единственной формой встреч и общения молодых, в особенности де
вушек (подавляющая часть мужского населения, как известно, нахо
дилась на войне). На таких вечерах-посиделках чаще стали испол
няться грустные песни, гыбзэ об ушедших на войну, сетования деву
шек и молодых вдов (они становились частыми посетителями таких
посиделок) на разлуку с любимыми, на несостоявшуюся судьбу. Здесь
же рождались и женские песни-сетования, и песни-письма, и импро
визированные смеховые песни, сочиненные в адрес мнимых женихов.

Впоследствии все песни, функционировавшие в послевоенный
период (и вновь сочиненные, и традиционные, но имевшие гыбзо
вую форму), в народе стали называться *«лэгъунэ орэдхэр»*. Термин
этот зафиксирован нами у темиргоевцев. Остальная часть западных
адыгов часто обозначает эти же песни термином *«пхъужъ орэдхэр»*
(вдовьи песни или песни разведенок). Здесь нет противоречия. Ис
следование показало, что *«пхъужъ орэдхэр»* составляют определен
ную часть *«лэгъунэ орэдхэр»* — песен, функционирующих в *«лагу
не»*. Последние в некотором смысле расслоились, и в художествен
ной структуре ряда песен появились новообразования типа «сме
щенных» образов и акцентов. Новообразования актуализировались:

— введением в текст песни не адыгских (чаще русских имен), ти
па Юра, Вова, Мура, с целью скрыть имя подлинного объекта песни;

— вплетением в художественную ткань песни проклятий, с той же
целью не обнажать истинные чувства.

При этом происходит смещение гыбзового стиля песни в сторону
смехового.

Проклятия иногда вплетались и в традиционные женские гыбзэ,
но они были адресованы явному врагу. И проклятие в этом случае

служило формой выражения протеста. Так, в «Гыбзэ Хымсад», как пишет З.М.Налоев, сетования героини переросли в протест, в бунт личности, который неожиданно выплеснулся как проклятие в адрес отца, продавшего ее ненавистному человеку:

Нэгъуей жэмурэ сэ къысщIэпхар	Ногайские коровы, что ты за меня получил,
ЧэрэчэкIэ яугуэшыж!	Оставшись без хозяина, да будут розданы!

Чэрэчэ — это раздача имущества всем, когда умрут и хозяин, и его наследники. Как видим, проклятие здесь оправдано ситуацией и не нарушает гыбзовую форму песни. В «песнях разведенок» происходит противоположный процесс: сочинитель словно специально разрушает гыбзовый стиль, вводя в текст проклятия, адресованные объекту гыбзэ, который вовсе не является врагом.

Сыдэу шIущэ услъэгъугъа, Юра,	Как же сильно я полюбила [тебя], Юра,
Амылъэгъужьын!	Более не глянули б на тебя ничьи глаза!
[8, ЦА/АГУ].	

Чэщ къэсыхукIэ хьэр мэбанэ,	Ночь каждую собака лает [срывается с цепи],
Си Аюби, сэIо сэ.	Мой Аюб, говорю я,
Ди пчъэIупэм банэ Iулъи,	На пороге [у нас] колючка лежит,
УкъэмыкIо, хьалэч хъун [там же].	Не ходи ты [к нам], пропади ты пропадом!

Судя по комментариям исполнителей подобных песен, они в определенных ситуациях «разрушают» гыбзовую форму проклятиями, чтобы «повеселить народ». В таком случае проклятие в гыбзэ или в песне-сетовании выступает как смеховой сигнал. Исполнитель, импровизируя, специально подбирает к смыслонесущим словам песни в рифму определенные проклятия. Это создает ожидаемую смеховую ситуацию. Такой способ сочинительства, естественно, разрушает гыбзовую структуру, понуждает переосмыслить песню. Пример — «переделывание» известных лирических песен-сетований типа «Купли иорэд» (Песня Купли). Но по этой же модели создаются новые песни, которые и получили название *«пхъужъ орэдхэр»* (песни разведенок). Песни этого типа чаще относят к «черному фольклору».

Таким образом, фольклор XX века, как отмечает А.Л.Налепин, «не создал великих художественных памятников, как предыдущие исторические эпохи. Сегодня фольклор все более функционирует в малых формах (частушки, анекдоты, прибаутки, присловья и т.д.) или художественно ущербных (жестокие романсы, «черный фольклор» и т.д.)», к которым могут быть отнесены и песенные формы *«пхъужъ орэдхэр»*, выделившиеся из системы *«лэгъунэ орэдхэр»* (песен, функционирующих в *«лагуне»*). Тем не менее эти формы так или иначе несут в себе историю XX века.

Что касается второго явления, характерного для новой песенной культуры, — появления вторичной формы, сценического стиля в на-

родном песнопении, оно все больше утверждается и развивается в современной художественной культуре адыгов.

В Адыгее десятки лет функционируют фольклорные ансамбли «Ащмэз», «Нарт». В Кабарде при республиканской телерадиокомпании долгое время функционировала фольклорная группа Зарамука Кардангушева, в Карачаево-Черкесии — ансамбль «Адыгэ намыс».

Десять лет успешно работает в Адыгее профессиональный фольклорный ансамбль «Исламей» (рук. А.Нехай). В программах адыгских редакций по телевидению и радиовещанию трех республик планомерно звучат народные песни и истории о них. Они в основном поддерживают все возрастающий интерес общества к фольклору, как носителю адыгского духа, историко-философских и психологических знаний об этносе. Пропагандируя сценические варианты народных песен, возвышая их престиж в массовом сознании, фольклорные ансамбли создают новую культуру по традиционной модели.

Таким образом, все вышеизложенное в этой главе позволяет сделать некоторые выводы:

— Новая песенная культура представляет собой многосложную «открытую жанровую систему» (А.Л.Налепин), в которой переплелись архаические формы, выступившие в новом качестве через «смещенную систему образов», и новые жанры, сформировавшиеся в условиях инокультурного влияния. Она — летопись современной истории адыгов (от начала века и до сегодняшнего дня). По художественности, тематике, информационной насыщенности новые песни пестры, разнообразны, как и сама действительность. Они объективируют трансформационные процессы, происходящие в адыгском миропонимании. Вместе с тем, за последние два десятилетия песенная культура еще больше отдалилась от живого бытования. Лишь единицы народных сочинителей и исполнителей остаются носителями традиционного фольклора. Оказавшись вне связи со слушателем (результат исчезновения из культуры хачещей, потеря потребности исполнять песни старшими в семье для младших), они не столь активно стали пополнять свой репертуар. Основная часть их знаний, за невостребованностью, остается законсервированной в памяти. Редкие случаи проявления научного интереса к ним (во время фольклорно-этнографических экспедиций, совещаний сказителей, устраиваемых раз в десятилетие, чаще — целенаправленная работа отдельных фольклористов с исполнителями) дают возможность вызволять из их памяти нужную информацию.

— На уровне вторичных форм фольклора, напротив, происходит оживление. Народное песнопение обретает новые концертно-сценические формы существования, развивается как самостоятельное вокальное направление, имеющее собственный художественный стиль.

Исследование особенностей функционирования этого направления составляет самостоятельную научную задачу.

— Традиционный фольклор из живого бытования перемещается в научные архивы (в виде рукописей, аудио- и видеозаписей).

— Несколько иную картину представляет фольклор адыгской диаспоры, где указанные процессы более замедлены. Большая часть фольклора зарубежных адыгов пока еще находится в живом бытовании. Научные экспедиции, организованные в последние несколько лет, позволили собрать десятки уникальных произведений устного народного творчества.

— Несмотря на появившиеся симптомы (они всё увеличиваются) растворения традиционного фольклора в современной массовой культуре, неугасающий интерес научной общественности к проблемам фольклора, вынуждающий официальные власти держать в поле зрения эти проблемы, позволяет надеяться на сохранение и развитие живого фольклора адыгов.

Заключение

1. Адыгская песенная культура — явление многосложное. Она одновременно и высокоорганизованная художественная структура текстов, с множеством внутренних и внешних связей и проявлений, и философско-нравственный феномен, с наибольшей интенсивностью аккумулирующий особенности мировидения, мировосприятия этноса, и способ хранения и трансляции художественно осмысленной этнической информации, и форма, наилучшим образом определяющая адыгскую ментальность. Песня функционирует на протяжении всей жизни адыга, от рождения до смерти, в качестве регулятора поведения и механизма воспроизведения социальных институтов и норм. В иных ситуациях (в похоронных обрядах, чапщевой структуре, в системе «очистительных» песен) она осознавалась адыгами как акустическая «дорога», «нить» или «веревка», связывающая человеческий мир с соответствующими зонами космоса. Мы стремились в своем исследовании привести достаточно аргументов для обоснования этих тезисов.

2. К исследованию были привлечены почти все песенные жанры, функционирующие в фольклоре адыгов. Эстетико-информационный аспект, предложенный в монографии, вывел их в единое пространство и позволил глубже проанализировать художественную специфику адыгской песни — не просто самоё по себе как жанровую форму, а через определение характера ее информативности. По этому принципу мы проанализировали номенклатуру хранящейся в песенной культуре этнической информации (исторический, социально-этнографический, соционормативный, этико-философский, психологический опыт адыгов), способы и средства ее актуализации и специализации. Оказалось, что постижение ценностно-эстетической природы песенной культуры возможно лишь через выявление информационной наполненности песенных текстов, определение их природы и установление границ информативности.

3. Исследование показало, что для адыгов, не имевших в прошлом официальной письменности, «передававших из рода в род в песнях историю, законы, мысли и чувствования» [О.Константинов], привлечение фольклора в качестве источника способствует решению многих проблем как филологического, так исторического циклов. Так, следуя основной методике «от текста к факту», принятой в монографии, мы проанализировали характер соотнесенности песен с конкретной действительностью и историческую достоверность тех или иных мотивов песен.

В результате хронология событий выстроилась по «народной концепции истории» [Б.Н.Путилов] — от древнейших мотивов осознания себя как этноса до конкретных исторических событий. Восста-

новлены некоторые подробности истории Ощнауской битвы, документально ранее не зафиксированные. В частности, оказалось, что Ощнауская битва являлась эпизодом войны между «аристократической» Черкесией (бжедугами, темиргоевцами, кабардинцами) и «демократической» Кяхией (абадзехами, натухайцами, шапсугами, убыхами, союз которых назывался Агучипс)» [Ю.-С.Нагучев]. Фольклорная память зафиксировала ее как Хакучинскую войну. Десятки имен, топонимических названий и других исторических реалий, восстановленных по фольклорным материалам, дают возможность поиска исторических документов.

В качестве гипотезы высказана мысль о возможности пересмотра существующих стереотипов в оценках исторического значения Бзиюкской битвы и ряда эпизодов Русско-Кавказской войны. В исходах и последствиях этих трагедий, по нашему мнению, не последнюю роль сыграла адыгская ментальность. Идея свободы и равноправия виделась адыгами, в первую очередь, в гармонизации общества, где все подчинены законам *адыгэ хабзэ*, ими самими установленным и ими же регулируемым. Нарушение этих законов, как свидетельствуют привлеченные к исследованию материалы, приводит к конфликтам, военным в том числе.

Методика исследования от текста к факту позволила восстановить имена десятков героев Русско-Кавказской войны, сотни названий мест, где проходили сражения, некоторые особенности военного искусства, характер приуроченности адыгских обрядов и ритуалов к условиям войны и многое другое.

4. Мировидение и миропонимание адыгов, сокрытое в песне, актуализировано целым спектром «отражений», организующим и регулирующим элементом которого является вертикаль как основная координата космоса и связанные с ней представления о Добре, Мужестве, Красоте. Эти представления наилучшим образом проявлены в целой серии песенных жанров: колыбельных, героических, величальных, некоторых типах смеховых, утверждающих идеальное через вышучивание всего, не соответствующего нормам традиционной морали.

Формирование и функционирование женских и мужских песен обусловлено высоким общественным статусом воина-Героя и достопочтенной женщины (матери, сестры, жены, невесты), определяемым философией и этикой адыгов и связанным с этим статусом престижностью имени. Женские и мужские отыменные песни способствуют сохранению и трансмиссии имен достойных людей и их историй. В фольклоре адыгов существует специальная песенная форма, призванная наилучшим образом выполнить эту функцию — *«Лыбэ орэд» (песня о многих мужах)*, — где перечислены имена Героев, проявивших себя достойно.

Перечисление имен в песнях становится способом осмеяния или величания целых групп людей, своеобразным определителем адыгской ментальности. Имена, перечисленные в величальной песне, остаются в народной памяти как символы идеального. Имена, попавшие в смеховую, хулительную песню, ничто не способно оправдать. Единственной силой, призванной восстановить доброе имя, является тоже песня, по художественности равнозначная той, которая ославила человека. Таким образом, перечисление имен как художественный прием несет определенную информацию: во-первых, подчеркивает престижность имени в этнокультуре, во-вторых, представленное в одном ряду (позитивном или негативном), оно сообщает о характере ситуации иногда гораздо больше, чем развернутый сюжет.

Высокий статус воина-Героя в песнях складывается из множества факторов: отношения к нему женщины, поведения в бою, отношения к противнику, множества миниритуалов и обычаев, организованных вокруг него, и т.д.

Высокий общественный статус женщины поддерживается тем, что песня наделяет ее теми же полномочиями, что и целое общество. Она, словно глас народа, судит, советует, оценивает, величает или порицает всю жизнедеятельность этноса, в том числе и воина-Героя.

Как показало исследование, самые высокие идеалы (Добро, Мужество, Красота) в песне имеют бинарную оппозицию. Каждый параметр разворачивается десятками оттенков, но обязательно по принципу «дэхагъэм уегъэины, емыкIум уегьэцIыкIу» (красота возвышает, непристойность унижает). В формуле заложена основная координата адыгского космоса — вертикаль: возвышает — унижает. Чтобы эти нравственные идеалы стали основой обычаев, нормой повседневной жизни, песня призвана утверждать их, пропагандировать.

5. В этнокультуре адыгов существует целая сеть коммуникативных связей, через которую осуществляется трансляция всей культуры. В этой системе самым престижным средством связи является песня. Она призвана хранить и транслировать этническую информацию как для следующих поколений, так и для локальных групп, специализированных по поло-возрастному, сословному, социальному признакам. Функция передачи — одна из основных функций всей песенной культуры (как и всего фольклора). Но некоторые песенные формы выполняют эту функцию наилучшим образом. К таковым относятся песни-истины, устные послания и поэтические прения. В монографии они классифицируются как синкретические художественные структуры и как специфические каналы в системе информационных связей.

6. Рассмотрев современное состояние «новой» песенной культуры, проанализировав причины разрушения института джегуако, мы пришли к выводу, что живая традиция существует тогда и в той степени, когда и насколько ее носители свободно варьируют тексты, насколь-

ко точно и полно они могут адаптировать их исполнение к конкретным обстоятельствам.

7. Если в 40–50-х годах XX века, несмотря на мощное инокультурное влияние, песенная культура функционировала относительно активно, то в последние десятилетия она стала отдаляться от живого бытования. В результате разрушения институтов, обеспечивавших естественную фольклорную преемственность, песня (как и весь фольклор) все чаще остается в пассивной памяти десятка исполнителей или законсервированной в научных или частных архивах, книгах.

Из множества специальностей джегуако сохранились и продолжают функционировать лишь некоторые. Сочинительство и импровизаторское искусство исчезают. Более-менее активно развивается народно-певческая культура, но она все больше обретает концертно-сценический характер. Вторичные фольклорные формы в основном и поддерживают все возрастающий интерес общества к фольклору, как носителю адыгского духа, историко-философских, этико-психологических знаний об этносе.

Пропагандируя и возвышая престиж народной песни в массовом сознании, фольклорные ансамбли, выступающие в статусе вторичных форм, не столько продолжают традицию, сколько создают новую модель песенной культуры. Такое народно-певческое образование остро нуждается как в теоретической разработке проблем народного пения, так и в историческом анализе процессов, трансформирующих это искусство из традиционных форм в современные.

Для адыгской фольклористики немаловажное значение имеют и частные проблемы, касающиеся особенностей традиционного пения, исполнительских стилей и типов исполнителей различных песенных жанров, влияния письменной традиции на формирование концертного стиля народного пения, творческих биографий — как отдельных исполнителей, (Ш.Ахеджак, З.П.Кардангушев), так и коллективов (фольклорный ансамбль «Исламей»). Некоторые из этих вопросов лишь затронуты в данной работе в связи с другими проблемами. Основательная их разработка выходит за пределы данной монографии.

Несколько иную картину представляет фольклор диаспоры. Она почти не знает процесса «вторичной фольклоризации» произведений устной народной поэзии, возвращающихся в устную традицию из книг, со сцены, из современных средств массовой информации. Фольклор зарубежных адыгов — пока еще живой организм, тщательно сохраняемый в иноязычном окружении. Он усваивается по традиционной модели устной передачи: от старших к младшим, по трансляционным каналам типа хачещ, молодежные посиделки, свадьбы.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АРИГИ	—	Адыгейский республиканский институт гуманитарных исследований
АГУ	—	Адыгейский государственный университет
ГАРА	—	Государственный архив Республики Адыгея
КБНИИИЭФ	—	Кабардино-Балкарский научно-исследовательский институт истории, экономики, философии
КК	—	Краснодарский край
КЧНИИ	—	Карачаево-Черкесский научно-исследовательский институт
НПИНА	—	Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов
ПШ	—	Причерноморская Шапсугия
РА	—	Республика Адыгея
СМОМПК	—	Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа
ССКГ	—	Сборник сведений о кавказских горцах
ЦА	—	Центр адыговедения

ЛИТЕРАТУРА

Книги

1. Адаб Баксанского культурного движения / Разыскал, исслед. и подгот. к печати З.М.Налоев. Нальчик: Эльбрус, 1991.
2. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / Сост., ред. перевод., введ. и вступит. ст. к текстам В.К.Гарданова. Нальчик: Эльбрус, 1974.
3. Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры (рассуждения о судьбах народной песни). М.: Сов. композитор, 1988.
4. Алиева А.И. Поэтика и стиль волшебных сказок адыгских народов. М.: Наука, 1986.
5. Аншба А.А. Абхазский фольклор и действительность. Тбилиси: Мецниереба, 1982.
6. Аутлева С.Ш. Адыгские историко-героические песни XVI–XIX вв. Нальчик: Эльбрус, 1973.
7. Аутлев М.А. Слово о правде истории: (Трагедия адыгов XIX века). Майкоп, 1993.
8. Ауэзов М. Мысли разных лет. Алма-Ата, 1961.
9. Ахлаков А.А. Исторические песни народов Дагестана и Северного Кавказа. М.: Наука, 1981.
10. Бабкина Н.Г. Русские народные певцы. М., 1996.
11. Баков Х.И. Национальное своеобразие и творческая индивидуальность в адыгской поэзии. Майкоп: Меоты, 1994.
12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
13. Бекизова Л.А. От богатырского эпоса к роману. Черкесск: Ставроп. изд-во, Карачаево-Черкесское отд., 1974.
14. Бгажноков Б.Х. Адыгский этикет. Нальчик: Эльбрус, 1978.
15. Бгажноков Б.Х. Очерки этнографии общения адыгов. Нальчик: Эльбрус, 1983.
16. Бгажноков Б.Х. Черкесское игрище. Нальчик, 1991.
17. Белкин А.Н. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975.
18. Библиографический указатель изданий института (1926–1996) / Сост. Н.С.Шпилева. Нальчик: Эль-Фа, 1996.
19. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971.
20. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Худ. лит., 1940.

21. Гадагатль А.М. Героический эпос «Нарты» адыгских (черкесских) народов. Майкоп, 1987.
22. Гадагатль А.М. Память нации: Генезис эпоса «Нарты». Майкоп.: Меоты, 1997.
23. Гамзатов Г.Г. Национальная художественная культура в калейдоскопе памяти. М.: Наследие, 1996.
24. Гачев Г. Национальные образы мира. М.: Сов. писатель, 1988.
25. Гачев Г. Чингиз Айтматов (в свете мировой культуры). Фрунзе: Адабият, 1989.
26. Гумилев Л.Н. Этносфера: история людей и история природы. М.: Экопрос, 1993.
27. Гутов А.М. Поэтика и типология адыгского нартского эпоса. М.: Наука, 1993.
28. Далгат У.Б. Литература и фольклор. Теоретические аспекты. М.: Наука, 1981.
29. Джандар М. А. Песня в семейных обрядах адыгов. Майкоп, 1991.
30. Дубровин Н. Черкесы (адыге): Изд. общ-ва изучения ААО. Краснодар, 1927.
31. Емельянов Л.И. Методологические вопросы фольклористики. Л.: Наука, 1978.
32. Из истории русской фольклористики: Сб. статей и материалов. СПб: Дмитрий Буланин [Из 5-ти кн.], 1978; 1981; 1990; 1998.
33. Киреева Л.С., Кирюхин З.С. Жанры фольклора народов Дагестана /Ред. Хайбуллаев С.М. Махачкала, 1979.
34. Колпакова Н.П. Песни и люди: (О русской народной песне) Л.: Наука, 1977.
35. Культурная диаспора народов Кавказа: генезис, проблемы изучения: Мат. международ. научн. конференции. Черкесск, 14–19 октября 1991 года / Отв. ред. Н.С.Надъярных, Л.А.Бекизова.Черкесск, 1993.
36. Кумахова З.Ю., Кумахов М.А. Язык адыгского фольклора. Нартский эпос. М.: Наука, 1985.
37. Кушхабиев А.В. Черкесская диаспора в арабских странах (XIX–XXвв.) Нальчик, 1997.
38. Лазутин С.Г. Поэтика русского фольклора. М.: Высшая школа, 1981.
39. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979.
40. Методы изучения фольклора. Л ., 1983.

41. Мижаев М.И. Мифологическая и обрядовая поэзия адыгов. Черкесск, 1973.
42. Мир культуры Вып. I. / Отв. ред. Б.Х.Бгажноков. Нальчик: Эльбрус, 1990.
43. Налоев З.М. Из истории культуры адыгов. Нальчик: Эльбрус, 1978.
44. Налоев З.М. Этюды по истории культуры адыгов. Нальчик: Эльбрус, 1985.
45. Национально-освободительная борьба народов Северного Кавказа и проблемы махаджирства / Мат. Всесоюзн. конференции 24–26 октября 1990 г. Нальчик: Эльбрус, 1994.
46. Ногмов Ш.Б. История адыхейского народа, составленная по преданиям кабардинцев / Вступ. ст. и подг. текста Т.Х.Кумыкова. Нальчик: Эльбрус, 1994.
47. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: Наука, 1969.
48. Пропп В.Я. Фольклор и действительность: избранные статьи. М.: Наука, 1976.
49. Путилов Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л.: Наука, 1976.
50. Путилов Б.Н. Русский историко-песенный фольклор XIII–XVI вв. М.; Л.: Наука, 1960.
51. Россия и Черкесия: (Вторая половина XVIII–XIX вв.) Майкоп: Меоты, 1995.
52. Рушди Расим. Это моя нация: Черкес рассказывает о своем народе / Пер. с араб. А.Гукемуха. Нальчик: Эль-Фа, 1993.
53. Самогова Г.А. Особенности старинного адыгского народного песнетворчества. Майкоп, 1992.
54. Семейно-обрядовая поэзия народов Северного Кавказа. Махачкала, 1985.
55. Скафтымов А.П. Поэтика и генезис былин: (Очерки) М.— Саратов, 1924.
56. Славянское и балканское языкознание. Структура малых фольклорных текстов [Сб.ст.] / Отв.ред. С.М.Толстая, Т.В.Цивьян. М.: Наука, 1993.
57. Специфика фольклорных жанров. М.: Наука, 1973.
58. Степанова А.С. Метафорический мир карельсих причитаний. Л.: Наука, 1985.
59. Схаляхо А.А. Идейно-художественное становление адыгейской литературы. Майкоп, 1988.
60. Текстология: теория и практика. М., 1997.

61. Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР / Отв. ред. В.М. Гацак. М.: Наука, 1980.
62. Труды АРИГИ (1929–1999). Библиографический указатель. Майкоп, 1999.
63. Тхагазитов Ю.М. Эволюция художественного сознания адыгов: (Опыт теоретической истории: эпос, литература, роман). Нальчик: Эльбрус, 1996.
64. Уарзиати В. Праздничный мир Осетии. Владикавказ, 1995.
65. Унарокова Р.Б. Формы общения адыгов. Майкоп: Меоты, 1998.
66. Фонвиль А. Последний год войны Черкесии за независимость 1863–1864 гг: Из записок участника-иностранца. Краснодар, 1927.
67. Фольклор адыгов в записях и публикациях XIX — начала XX века / Сост. и автор вступит. ст. А.И.Алиева; Подг. текстов и общ. ред. А.М.Гутова. [В 2-х кн.] Нальчик: Эльбрус, 1979, 1988.
68. Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. М.: Наука, 1991.
69. Хан-Гирей. Записки о Черкесии. Нальчик: Эльбрус, 1978.
70. Хан-Гирей. Избранные произведения. Нальчик: Эльбрус, 1974.
71. Хан-Гирей. Черкесские предания / Вступ. ст., сост. и общ. ред. Р.Х.Хашхожевой. Нальчик: Эльбрус, 1989.
72. Хашба Р.А. Абхазский фольклор. Сухуми: Алашара, 1980.
73. Хашба М.М. Трудовые и обрядовые песни абхазов. Сухуми, 1977.
74. Хашба М.М. Абхазские народные музыкальные инструменты. 2-е изд. Сухуми: Алашара, 1979.
75. Хашхожева Р.Х. Адыгские просветители второй половины XIX — начала XX вв. Нальчик, 1983.
76. Черкесия в XIX веке (Мат. I Кошехабльского форума «История — достояние народа») / Научн. ред. Д.Х.Мекулов. Майкоп, 1991.
77. Чистов К.В. Народная поэтесса И.А. Федосова: Очерк жизни и творчества. Петрозаводск: Политиздат КАССР, 1955.
78. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л., 1986.
79. Этюды по истории и культуре адыгов: Сб. статей [I–II вып.] Майкоп: Меоты, 1998, 1999.

80. Елбэд Хьэсан. Гукъинэж /Зэхэз. Нало Заурщ. Налшык: Эльбрус, 1993. [Эльбердов Хасан. Воспоминания. О Баксанском просветительском движении].

81. Кэстэнэ Дмитрий. Орэдым тамэ къыгокIэ. Мыекъуапэ, 1987. [Костанов Дмитрий. Песня обретает крылья. (Об ашуге Ц.Теучеже)].
82. КIубэ Щэбан. ХэшыпыкIыгъэ усэхэр, орэдхэр, поэмэхэр, пшысэхэр / Зыгъ. КIубэ Саидэрэ ЩэшIэ Казбекрэ. Мыекъуапэ, 1993. [Кубов Шабан. Избранные стихи, песни, поэмы, сказки].
83. КIубэ Щэбан. Сиорэд. Мыекъуапэ, 1995. [Кубов Шабан. Моя песня].
84. Лъэустэн Юсыф. Джары икъэхъукIэ: Адыгэ литературэм ехьылIэгьэ гукъэкIыжьхэр. Мыекъуапэ, 1979. [Тлюстен Юсуф. Так рождалась: Воспоминания о первых шагах адыгейской литературы].
85. Нало Заур. ДжэгуакIуэмрэ усакIуэмрэ. Налшык: Эльбрус, 1979. [Налоев Заур. Джегуако и поэт].
86. Нало Заур. Лъабжьэмрэ щхьэкIэмрэ. Налшык: Эльбрус, 1991. [Налоев Заур. Корни и ветви. (О становлении гуманитарной науки)].
87. Пэрэныкъо Исмахьил. СигукъэкIыжьхэр / Зэзгъэзэфагъэр Унэрэкъо Рай. Мыекъуапэ, 1994. [Паранук Исмаил. Воспоминания о зарождении советского просвещения].
88. Унэрэкъо Рай. Адыгэ орэдыжъхэмрэ лъэпкъшIэныгъэмрэ. — Мыекъуапэ, 1998. [Унарокова Рая. Народные песни в системе информационной культуры].
89. Унэрэкъо Рай. ДжакIо. Хьамхъукъо Хъусенэ иусэхэмрэ пщыIэныгъэ гьогурэ. Мыекъуапэ, 2000. [Унарокова Рая. Глашатай. О поэте-просветителе Хамхуко Хусене.]
90. Шъхьэлэхъо А. Адыгэ фольклор: Адыгэ отделением истудентхэм апае тхылъ IэпыIэгъу (апэрэ тхылъ). Ростов-на-Дону, 1977. [Схаляхо Абу. Адыгский фольклор. Методическое пособие для студентов].
91. Шъхьэлэхъо Абу. Сатырхэм якъэхъукI. Мыекъупэ, 1981. [Схаляхо Абу. Рождение строк].
92. Шъхьэлэхъо Абу. ЩыIэкIакIэм къыдэхъугъ. Мыекъуапэ, 1970. [Схаляхо Абу. Литература, рожденная с новой жизнью].
93. Шъхьэлэхъо Абу. Шъыпкъагъэр — шэтапкъэ. Мыекъуапэ, 1990. [Схаляхо Абу. Истина — мерило. (О творцах устной литературы)].

СТАТЬИ

94. Аджиев А.М. Жанр кумыкских четверостиший частушек «сарын и такмак» // Жанры фольклора народов Дагестана. Махачкала, 1979. С. 26–48.
95. Адыгская фольклористика в КБНИИ за 1926–1995 гг. // 70 лет научных поисков и открытий. Нальчик, 1995. С. 140–159.
96. Алиева А.И. Адыгский фольклор в записях XIX — начала XX вв. // Фольклор адыгов. Нальчик, 1988. Кн. II. С. 237–264.
97. Алиева А.И., Астафьева Л.А., Гацак В.М., Кирдан Б.П., Пухов И.В. Опыт системно-аналитического исследования исторической поэтики народных песен // Фольклор. Поэтическая система. М.: Наука, 1977. С. 42–105.
98. Алиева А.И. Возникновение адыгской фольклористики в XIX веке // Фольклор адыгов. Нальчик, 1979. Кн. I. С. 13–39.
99. Алиева А.И. Историко-героический эпос адыгов и его стадиальная специфика // Типология народного эпоса. М.: Наука, 1975. С. 139–151.
100. Артеменко Е.Б. Народнопесенное текстообразование: принципы и приемы // Фольклор в современном мире. Аспекты и пути исследования. М.: Наука, 1991. С. 69–77.
101. Астахова А.М. Импровизация в русском фольклоре // Русский фольклор. Л.: Наука, 1966. Т. 10. С. 63– 78.
102. Аутлев П.У. Об основной причине махаджирства адыгов XIX в. // Черкесия в XIX в. Майкоп, 1991. С. 216–260.
103. Аутлева С.Ш. Публикация и изучение фольклора адыгов (адыгейцев, кабардинцев, черкесов) //Фольклористика Российской Федерации. Л.:Наука, 1975. С. 69–80.
104. Аутлева С.Ш. Историко-героическая поэзия // Адыгский фольклор. Майкоп, 1980. Кн. II. С. 71–82.
105. Аутлева С.Ш. Из поэтического наследия адыгов // Ученые записки. КБНИИ. Нальчик. Эльбрус, 1966. Т. XXIV. С. 195–200.
106. Аутлева С.Ш. Идейно-художественные особенности адыгских историко-героических народных песен // Ученые записки. АНИИ. Майкоп, 1968. Т. VII. С. 38–63.
107. Аутлев П.У. К вопросу о дате Бзиюкской битвы // Ученые записки. АНИИ. Майкоп, 1971. Т. XII. С. 386–396.
108. Ашхотов Б.Г. Народно-песенные истоки адыгских закиров // Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания. Нальчик: Эльбрус, 1995. С. 16–23.

109. Ашхотов Б.Г. Гыбза — особая форма адыгского фольклора // Вопросы кавказской филологии и истории. Нальчик, 1994. Вып. II. С. 95–108.
110. Байбурин А.К., Левинтон Г.А. К проблеме «у этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов» // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л., 1984. С. 229–245.
111. Бардавелидзе Д. Шаири // Грузинское народное поэтическое творчество. Тбилиси, 1973. Т. III.
112. Бахтина В.А. Путь к новому научному знанию //Фольклор в современном мире. М., 1991. С. 158–162.
113. Бахтин М.М. Проблемы речевых жанров // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 237–286.
114. Бахтин М.М. Искусство слова и народная смеховая культура // Контекст — 1972. М., 1973. С. 248–259.
115. Бекизова Л.А. О роли фольклорного наследия в становлении черкесской литературы // Труды Карачаево-Черкесского научно-исследовательского института. Черкесск, 1970. С. 337–354.
116. Бекизова Л. Фольклор и творчество адыгских писателей XIX века: (Шора Ногма, Султан Казы-Гирей, Султан Хан-Гирей, Каламбий, Ахметуков (Юрий Кази-Бек) // Труды Карачаево-Черкесского научно-исследовательского института. Черкесск, 1970. Вып. VI. С. 65–104.
117. Беров Х.Ж. Дамалеево восстание по устным и историческим источникам // Актуальные вопросы Кабардино-Балкарской фольклористики и литературоведения. Нальчик, 1986. С. 65–81.
118. Бгажноков Б.Х. Логос игрища // Мир культуры. Нальчик: Эльбрус, 1990. С. 5–44.
119. Бгажноков Б.Х. Тайные и групповые языки адыгов // Этнография народов Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльбрус, 1977. Вып. I. С. 109–129.
120. Блаева Т.А. Ежьу — особая форма группового пения адыгов // Мир культуры. Нальчик, 1990. С. 102–110.
121. Блаева Т.А. К вопросу о системном типологическом исследовании традиционной вокальной музыки адыгов // Музыкальный фольклор адыгов. Майкоп, 1988. С. 45–53.
122. Блаева Т.А. Роль поэтических текстов в формировании песенной структуры адыгских народных песен // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. М., 1988. Ч. I. С. 98–100.

123. Блиев М.М. Кавказская война: социальные истоки и сущность // История СССР. 1983. № 2. С. 54–79.
124. Богатырев П.Г. Народная песня с точки зрения ее функций // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1973. С. 200–211.
125. Богатырев П.Г. Традиция и импровизация в народном творчестве // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 393.
126. Бондарь Н.И. К вопросу о системных связях в традиционной культуре // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1996. Краснодар, 1997. С. 21–26.
127. Боук Б.М. Заимствования из Карамзина в «Истории адыхейского народа» Ш.Б.Ногмова // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1996 год. Краснодар, 1997. С. 66–70.
128. Бузаров А.К. Из истории культурного развития адыгов начала XX века (по материалам рукописного наследия С.Х.Сиюхова) // Этюды по истории и культуре адыгов. Майкоп, 1998. С. 21–27.
129. Гадагатль А.М. Экскурс в историю записи, публикации и изучения адыгского фольклора // Адыгский фольклор. Майкоп, 1980. Кн. I. С. 5–33.
130. Гацак В.М. Сказочник и его текст: (К развитию экспериментального направления в фольклористике) // Проблемы фольклора. М.: Наука, 1975. С. 44–53.
131. Гацак В.М. Текстологическое постижение многомерности фольклора // Текстология: теория и практика. М., 1997. С. 103–110.
132. Гацак В.М. Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. М.: Наука, 1971. С. 7–46.
133. Гишев Н.Х. Некоторые особенности языка адыгского фольклора // Вопросы адыгского языкознания. Майкоп, 1982. Вып. II. С. 110–145.
134. Гнесин М.Ф. Черкесские народные песни // Народное творчество. 1937. № 12. С. 23–35.
135. Голубева Л.Г. Каламбий. (Кешев А-Г.) Биографический очерк // Труды Карачаево-Черкесского научно-исследовательского института. Черкесск, 1965. Вып. IV.
136. Гусев В.Е. Комплексное изучение фольклора // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. М.: Наука, 1991. С. 7–13.

137. Гусев В.Е. Фольклорные ансамбли как форма современного фольклоризма // Традиции и современность в фольклоре. М.: Наука, 1988. С. 199–212.
138. Гутов А.М. Публикация фольклорного текста: Методологические заметки // Актуальные вопросы Кабардино-Балкарской фольклористики и литературоведения. Нальчик: Эльбрус, 1986. С. 7–19.
139. Гутов А.М. Этноконсолидирующая функция фольклора // Культурная диаспора народов Кавказа: генезис, проблемы изучения: (По материалам международной научно-практической конференции 14–19 октября 1991). Черкесск, 1993. С. 75–81.
140. Далгат У.Б. Этническое и эпическое в фольклорных памятниках древности // Фольклор в современном мире. Аспекты и пути исследования. М.: Наука, 1991. С. 39–48.
141. Денисова Н.Н., Унарокова Р.Б. Демократия в адыгском обществе: Историко-политические аспекты (по материалам рукописи Нагуча Ю.С. «Легенды») // Доклады адыгской (черкесской) международной Академии наук. Майкоп, 1998. Том I. С. 110–114.
142. Думанов Х.М.,Кушхов Х.С. К вопросу о судоустройстве и судопроизводстве в Кабарде во второй половине XIX — начале XX века // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1986. С. 41–51.
143. Думанов Х.М. К вопросу о периодизации Кавказской войны // Черкесия в XIX веке. Майкоп, 1991. С. 37–41.
144. Дьячков — Тарасов. Бзиюко зауэ (Бзиюкская битва) // Революция и горец. Ростов-на-Дону, 1929. № 11–12.
145. Емельянов Л.И. Термин «Советский фольклор» в 1930-е годы // Из истории русской фольклористики. СПб, 1998. Вып. 4–5. С. 217–223.
146. Емыкова Н.Х. Секрет долголетия // Телевидение и радиовещание. 1988. № 11. С. 32–33.
147. Загаштокова З.Н. О генетической связи истоков театрального искусства черкесов (адыгов) с игрищной обрядовой культурой и фольклором // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии. Черкесск, 1993. С. 92–103.
148. Земцовский И.И. Жанр, функция, система // Сов. музыка. 1971. № 1. С. 24–32.
149. Земцовский И.И. К спорам о жанрах // Сов. музыка. 1968. № 7. С. 105–106.
150. Земцовский И.И. К теории жанра в фольклоре // Сов. музыка. 1983. № 4. С. 61–65.

151. Земцовский И.И. Представление о целостности фольклорного жанра как объект реконструкции и как метод // Фольклор и этнография: Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л.: Наука, 1990. С. 205–212.
152. Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1975. С. 433–539.
153. Иванова Т.Г. Сказитель и общество (выступления И.Т.Рябинина и П.Т.Виноградова) // Русский фольклор. XXV. М.: Наука, 1989. С. 112–122.
154. Из выступлений на европейском симпозиуме «Фольклор и современный мир» (Киев, 23–27 мая 1990г.) // Фольклор в современном мире. М., 1991. С. 143–165.
155. Ильин И. А. Духовный смысл сказки // Студенческий меридиан. 1989. № 2. С. 24–30.
156. Канчавели Л.Г. Жанровая специфика обрядовых песен адыгов: Памяти К.Квитки. М., 1983. С. 200–226.
157. Керашев Т. Адыгский фольклор // Адыгейская правда. 1936. 22 ноября.
158. Керашев Т. Значение адыгского фольклора // Адыгские сказания и сказки. Майкоп, 1946. С. 3–10.
159. Керашев Т.М. Искусство адыгов // Революция и горец. [Ростов-на-Дону], 1932. № 2–3. С. 105–110.
160. Керашев А.Т. Социальная сущность адыгского наездничества // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1991. Вып. VIII. С. 167–186.
161. Кешев Адыль-Гирей (Каламбий). Характер адыгских песен // Терские ведомости. Владикавказ, 1869. С. 1–33 // Фольклор адыгов. Нальчик, 1879. Кн. I. С. 326–342.
162. Кешев Адыль-Гирей (Каламбий). Абреки (рассказ черкеса) // Избранные произведения / Вст. ст. и подг. текстов Р.Х.Хашхожевой. Нальчик: Эльбрус, 1976. С. 160–161.
163. Косвен М.О. Материалы по истории и этнографии Кавказа в русской науке // Кавказский этнографический сборник. М., 1955. Т. I. С. 330–331.
164. Костецкий А.Г. Исполнение фольклорного текста как вид общения // Национальная культура и общение (материалы конференции). М., 1977. С. 41–42.
165. Кравцов Н.И. Проблемы теории фольклора // Проблемы фольклора. М.: Наука, 1975. С. 3–11.
166. Крым-Гирей. Несколько слов о нашей старине // Кубанские войсковые ведомости. 1865. № 21.

167. Куадже Р.З. Некоторые вопросы колониальной экспансии царского самодержавия против Адыгеи (Черкесии) // Черкесия в XIX веке. Майкоп, 1991. С. 197–216.
168. Куашев Б.И. История собирания и изучения кабардино-черкесского фольклора; 30 лет собирания и изучения кабардино-черкесского фольклора // Бетал Куашев. Нальчик: Эльбрус, 1966. Т. II. С. 101–166.
169. Куваева Г.Ш. Эстетическая и этическая роль фольклора в адыгейской прозе // Сборник статей по адыгейской литературе и фольклору. Майкоп, 1975. С. 124–154.
170. Кудаева З.Ж. Особенности художественной структуры адыгских паремий // Вопросы кавказской филологии и истории. Нальчик: Эль-Фа, 1994. Вып. II. С. 152–163.
171. Кумахов М.А. Изучение языка фольклора // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. М.: Наука, 1991. С. 49–59.
172. Литвин Э.С. Русская историческая песня первой половины XIX века // Исторические песни XIX века. Л.: Наука, 1973. С. 3–21.
173. Лю Куйли (Пекин). Народные певцы в современном Китае // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. М., 1991. С. 173–178.
174. Малькова В.К. Русские песни и национальное самосознание // Духовная культура и этническое самосознание наций. М., 1990. Вып. I. С. 129–148.
175. Марченко Ю.И. Исторический ракурс изучения севернорусской песенной культуры и современное состояние местных фольклорных традиций // Из истории русской фольклористики. СПб: Ин-т рус. лит., 1998. Вып. IV–V. С. 298–337.
176. Матвеев О.В. Архаичный пласт устной истории линейного казачества Кубани (по материалам фольклорно-этнографических экспедиций ЦНКК 1996–97 гг. в Тихорецкий, Отрадненский и Курганинский районы Краснодарского края) // Итоги фольклорно-этнографических исследований этнических культур Кубани за 1996 год. Краснодар, 1997. С. 10–14.
177. Матвеев О.В. Устная история кубанских казаков: К постановке проблемы //Второй международный конгресс этнографов и антропологов. Резюме докладов и сообщений. Уфа, 1991. Ч. I. С. 90–92.
178. Мафедзев С.Х. Символика в коммуникативном поведении адыгов // Национальная культура и общение. М., 1977. С. 53.

179. Мелетинский Е.М. К вопросу о применении структурно-семиотического метода в фольклористике // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 161–162.
180. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю, Новик Е.С. Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 39–104.
181. Мещеряков А. Японские поэтические турниры // Звезда Востока. [Ташкент]. 1992. № 6. С. 14–24.
182. Мижаев М.И. История собирания, публикации и изучения адыгских народных песен // Труды Карачаево-Черкесского научно-исследовательского института. Черкесск, 1970. Вып. VI. С. 24–45.
183. Мижаев М.И. Мифологическая и обрядовая поэзия адыгов // Адыгский фольклор. Майкоп, 1980. Кн. I. С. 34–70.
184. Мижаев М.И. Магические функции в обрядовых жанрах адыгского фольклора // Магическая поэзия народов Дагестана. Махачкала, 1989. С. 5–24.
185. Мижаев М.И. Хан-Гирей как фольклорист // Вопросы Кавказской филологии и истории. Вып. 2. Нальчик, 1994. С. 57–69.
186. Мирзоев А. Как в дружбе — друг достойный, так во вражде — достойный враг... // Черкесский мир. 1998. № 2. С. 38–41.
187. Митрофанова В.В. К вопросу о нарушении единства в некоторых жанрах фольклора // Русский фольклор: Проблемы «свода русского фольклора» Л.: Наука, 1977. Т. XVII. С. 35–44.
188. Мокшин Н.Ф. Фольклор как источник изучения этнической истории народа. Саранск, 1994. С. 45–53.
189. Мухаметзянов Р.М. Свадебная обрядовая поэзия приикских татар Башкирии // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1974. Вып. 1. С. 125–131.
190. Налоев Заур. Героические величальные и плачевые песни адыгов // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М.: Сов. композитор, 1986. Т. III. С. 5–34.
191. Налоев З.М. Из истории «Песни большого ночного нападения»: (Песня и история) // Из истории культуры адыгов. Нальчик, 1978. С. 100–116.
192. Налоев З.М. Из истории устного стихотворения // Известия Северо-Кавказского научного центра высшей школы. Ростов-на-Дону, 1980. № 3. С. 70–74.
193. Налоев З.М. Джегуако в роли хьэтыякIуэ // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1980. С. 113–139.

194. Налоев З.М. К общественному статусу джегуако // Археолого-этнографический сборник Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института. Нальчик: Эльбрус, 1974. Вып. I. С. 173–188.
195. Налоев З.М. К типологии Баксанского адаба // Вопросы Кавказской филологии. Нальчик, 1982. С. 101–124.
196. Налоев З.М. На стыке фольклора и литературы // Развитие традиций в кабардинской и балкарской литературах. Нальчик: Эльбрус, 1980. С. 33–50.
197. Налоев З.М. О восточном культурном канале // Общественно-политическая мысль адыгов, балкарцев и карачаевцев в XIX — начале XX века: (Мат. конференции 28–29 марта 1974 г.). Нальчик, 1976. С. 162–165.
198. Налоев З.М. Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1986. С. 67–95.
199. Налоев З.М. О характере полифункционализма адыгской архаической песни // Художественный язык фольклора кабардинцев. Нальчик. Эльбрус, 1981. С. 12–21.
200. Налоев З.М. Смеховая поэзия адыгских знатных песнетворцев // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1983. С. 42–60.
201. Налоев З.М. Социальное и профессиональное расслоение института джегуако // Этнография и современность. Нальчик: Эльбрус, 1994. С. 46–68.
202. Налоев З.М. У истоков песенного искусства адыгов // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М.: Сов. композитор, 1979. Т. I. С. 7–26.
203. Песни о событиях на Кавказе (№ 308–328) // Исторические песни XIX века / Подг.: Л.В.Домановский, О.Б.Алексеева, Э.С.Литвин. Л.: Наука, 1973. С. 186–194.
204. Плисецкий М.И. Роль памяти в фольклорном процессе // Проблемы фольклора. М.: Наука, 1975. С. 53–59.
205. Потто В. Бзиюкская битва (Первый поход черноморцев за Кубань.) Кавказская война в отдельных эпизодах, легендах и биографиях. СПб., 1897. Изд. 20-е. Т. I. Вып. I–IV. С. 569–579 // Фольклор адыгов. Нальчик, 1988. Кн. II. С. 229–236.
206. Путилов Б.Н. Исторические песни XVI–XIX веков на Тереке (обзор) // Известия Грозненского областного института и музея краеведения. Грозный, 1950. Вып. 2–3, С. 49.
207. Путилов Б.Н. Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора // Проблемы фольклора. М.: Наука, 1975. С. 12–21.

208. Путилов Б.Н. Кавказская война в песнях терского казачества // Известия Грозненского музея. Грозный, 1953. Вып. V. С. 62–71.
209. Путилов Б.Н. Песня. История. Традиция // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиция. М.: Наука, 1976. С. 280–285.
210. Путилов Б.Н. Русская историческая песня // Народные исторические песни. М.; Л., 1962. С. 7.
211. Путилов Б.Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор: Поэтическая система. М.: Наука, 1977. С. 14–22.
212. Путилов Б.Н. Фольклорист ближайшего завтра // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. М., 1991. С. 143–148.
213. Самогова Г.А. Необрядовые песни адыгов // Адыгский фольклор. Майкоп, 1980. Кн. I. С. 152–177.
214. Санги В.М. Алхтунд как жанр нивхского фольклора // Фольклор: Поэтическая система. М.: Наука, 1977. С. 215–222.
215. Соколова А.Н. Жанровая классификация адыгских народных песен. I часть // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1986. Вып. VI. С. 117–146.
216. Соколова А.Н. Жанровая классификация адыгских народных песен. II часть // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1989. С. 190–218.
217. Соколова А.Н. Народная инструментальная культура адыгов. Тематизм. Гл. III. // Рукопись дис. канд. искусств.наук. Майкоп, 1993.
218. Соколова А.Н. О народной инструментальной культуре адыгов // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1991. С. 375–384.
219. Сокуров В.Н. Канжальская битва (фольклор и исторические сведения) // Вопросы кавказской филологии и истории. Нальчик, 1982. С. 58–67.
220. Сталь К.Ф. Этнографический очерк черкесского народа // Кавказский сборник. Тифлис, 1900. Т. XIV.
221. Схаляхо А.А. Адыгские певцы-импровизаторы и писатели-публицисты конца XIX — начала XX вв. // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1990. С. 121–149.
222. Схаляхо А.А. Поэты-импровизаторы // Идейно-художественное становление адыгейской литературы. Майкоп, 1980. С. 40–48.

223. Схаплок Г.Ю. Народная песня советской эпохи //Адыгский фольклор. Майкоп, 1980. Кн. II. С. 125–141.
224. Схаплок Г.Ю. Современное бытование и исполнение адыгских народных песен // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1991. Вып. VIII. С. 203–219.
225. Схаплок Г.Ю. Современная лироэпическая адыгейская народная песня // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1979. С. 126–133.
226. Талицкий Н. Экскурсия учеников Кубанского Александровского реального училища в горский аул Козет, Кубанской области // Экскурсии учащихся Кавказского округа в 1909–1911 гг. Тифлис, 1912. Вып. III. С. 107–147.
227. Торнау Ф.Ф. Воспоминания кавказского офицера // Адыги. Нальчик, 1992. № 4. С. 31–32.
228. Турчанинов Г.Ф. Неизвестная песенная запись Ш.Б.Ногма // Общественно-политическая мысль адыгов, балкарцев и карачаевцев в XIX — начале XX века: (Мат. конференции 28–29 марта 1974 г.). Нальчик, 1976. С. 110.
229. Унарокова Р.Б. О фольклоре зарубежных адыгов (по материалам экспедиций в Турции) // Этюды по истории и культуре адыгов: Сб.ст. Майкоп: Меоты, 1998. С. 136–140.
230. Унарокова Р.Б. Объективизация «новой» песенной культуры адыгов // Этюды по истории и культуре адыгов: Сб.ст. Майкоп, 1999. Вып. II. С. 174–178.
231. Унарокова Р.Б. Поэт и учитель Бахов Шалих: Из творческого наследия духовно-арабистской учительской интеллигенции // Этюды по истории и культуре адыгов: Сб.ст. Майкоп, 1999. Вып. II. С. 179–184.
232. Унарокова Р. За кладом духовным на берег турецкий // Черкесский мир. 1999. № 1. [Майкоп]. С. 25.
233. Унарокова Р.Б. Фольклор и обычай наречения у адыгов // Проблемы региональной ономастики / Материалы межвузовской научно-практической конференции. Майкоп, 1998. С. 130–132.
234. Унарокова Р.Б. Смех в культуре общения адыгов (по материалам фольклорно-этнографических экспедиций 1997–1999 гг. в Турции) // Информационно-аналитический вестник. Майкоп, 2001. С. 87–103.
235. Унарокова Р.Б. Народная песня в системе опосредованных форм общения // Музыкальный фольклор адыгов. Майкоп, 1988. С. 80–89.

236. Унарокова Р.Б. Кяхское культурно-просветительское движение начала века // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1995. Вып. 9. С. 217–229.
237. Унарокова Р.Б. Этническая информация в фольклоре адыгов // Нравы, традиции и обычаи народов Кавказа: (Тезисы общероссийской конференции). 23–25 сентября 1997 года. Пятигорск, 1997. С. 135–138.
238. Урусбиев С.А. О нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского уезда Терской области // Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Вып. I. Отдел II. Тифлис, 1881. С. 10.
239. Хан-Гирей. Классификация адыгских народных песен // Фольклор адыгов. Нальчик, 1979. С. 314–325.
240. Хан-Гирей. Наезд Кунчука // Избранные произведения. Нальчик: Эльбрус, 1974. С. 226–227.
241. Хараева — Гвашева Ф.Ф. Мистицизм тембра (К вопросу мифологии музыкальных инструментов // Этюды по истории и культуре адыгов. Майкоп, 1999. Вып. II. С. 144–153.
242. Хашба М.М. Музыкальный фольклор абхазов // Проблемы искусства и этнографии: Сб. научн. статей. Майкоп, 1998. Вып. II. С. 30–39.
243. Хашхожева Р.Х. Адиль-Гирей Кешев // Адыгские просветители второй половины XIX — начала XX века. Нальчик: Эльбрус, 1983. С. 103–110.
244. Хут Ш.Х. Библиография адыгского фольклора // Адыгский фольклор. Майкоп, 1980. Кн. II. С. 142–164.
245. Хут Ш.Х. Историография адыгского фольклора и жанровое своеобразие народных сказок // Ученые записки. Майкоп, 1968. Т. VII. С. 109–139.
246. Хут Ш.Х. Классификация произведений адыгской народной лирики и драмы // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1984. Вып. IV. С. 26–45.
247. Хут Ш.Х. Общность жанров нартского эпоса с другими категориями адыгского фольклора // Нартский эпос и кавказское языкознание. Материалы VI Международного Майкопского коллоквиума Европейского общества кавказологов. Майкоп, 1994. С. 99–102.
248. Хут Ш.Х. Определение и классификация жанров народного эпоса адыгов: Классификация произведений адыгской народной лирики и драмы // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1984. Вып. IV. С. 3–45.

249. Чамоков Т.Н. Некоторые вопросы поэтики древне-адыгских песен // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1981. Вып. III. С. 132–145.
250. Чистов К.В. Прозаические жанры в системе фольклора // Прозаические жанры фольклора народов СССР. Минск, 1974. С. 6–31.
251. Чистов К.В. Специфика фольклора в свете теории информации // Вопросы философии. 1976. № 6. С. 108–118.
252. Чич Г.К. Героико-патриотические традиции в народно-песенном творчестве адыгов // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1979. Вып. II. С. 107–125.
253. Чич Г.К. Особенности традиционной адыгейской народной песни // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1981. Вып. IV. С. 202–224.
254. Чич Г.К. Песенно-музыкальная культура адыгов: (Исторические песни адыгов) // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1986. Вып. VI. С. 95–116.
255. Чич Г.К. Песенно-музыкальная культура адыгов (Героические песни) // Культура и быт адыгов. Майкоп, 1991. Вып. VIII. С. 337–360.
256. Шейблер Т.К. Музыкальная культура Кабардино-Балкарской АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957. С. 158–167.
257. Шортанов А. Периодизация, отбор и публикация адыго-кабардино-черкесского фольклора // Материалы научной сессии Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института по проблеме периодизации, отбора и публикации адыгейского, кабардинского, черкесского, балкарского, карачаевского фольклора. Нальчик: Эльбрус, 1967. С. 3–17.
258. Шоров И.А. Идеи нравственного воспитания в народно-поэтическом творчестве адыгов // Ученые записки. Майкоп, 1968. Т. VII. С. 64–87.
259. Шу Ш.С. Некоторые проблемы и задачи изучения музыкального фольклора адыгов // Музыкальный фольклор адыгов. Майкоп, 1988. С. 9–18.
260. Этнография — наука подробная: (с К.В.Чистовым беседует В.А.Тишков // Этнографическое обозрение. 1998. № 1. С. 121–136.

АДЫГЭ СТАТЬЯХЭР

261. Аулъэ П., Джымэ Б. Бзыикъо зау // Зэкъошныгъ. № 2. Мыекъуапэ, 1966. Н. 36–38. = [Аутлев П., Джимов Б. Бзиюкская битва].
262. Аулъэ П. 1791–1796-рэ илъэсхэм ащыIэгъэ Шапсыгъэ заом иочерк // Сборник статей по истории Адыгеи. Майкоп, 1976. Н. 318–415. = [Аутлев П. Очерк о Шапсугской (1791–1796) войне].
263. Джымэ Б. Пщы-оркъ зау // Зэкъошныгъ № 1, Мыекъуапэ, 1966. С. 27. = [Джимов Б. Война с бжедугскими князьями и дворянами].
264. ГъукIэлI Нурбый. ШIу шIи, псым хадз // Адыгэ макъ. 15/01.1997. [Гучетль Нурбий. Сделай добро (о функции кунацких в традиционной культуре адыгов)].
265. Гъут Iэдэм. Адыгэ IуэрыIуатэм Урыс пащтыхь зауэр къызэрыхэщыр // Национально-освободительная борьба народов Северного Кавказа и проблемы мухаджирства. Нальчик: Эльбрус, 1994. С. 253–257. = [Гутов Адам. Русско-Кавказская война в фольклоре адыгов].
266. Къардэнгъущl З. Пl. Къэрэкъэщкъэтау зауэм хуауса уэрэдымрэ хъыбарымрэ // Художественный язык фольклора кабардинцев и балкарцев. Нальчик, 1981. С. 45–64. = [Кардангушев З.П. Песни и предания о Каракашкатауской битве].
267. Ожъ А. Улэпэ лIыжъхэу фэхыгъэхэм ягьыбз // Адыгэ макъ. июным и 25, 1997. = [Ожев А. Плач о погибших стариках-уляпцах].
268. Сэкъурэ Валерэ. Мэзибл зауэ. Джаур зауэжьым и тхыдэм щыщ. 1779 гъэ // Iуащхьэмахуэ. Налшык, 1995. № 6. С. 98–105. = [Сокуров Валера. Семимесячная война (1779). Из истории Русско-Кавказской войны].
269. Унэрэкъо Рай. Хыерэ мысэрэ зэрапчъырэ орэд гъэпсыкI // Актуальные проблемы общей и адыгской филологии. Майкоп, 1998. С. 79–81. = [Унарокова Р. Структура величальных и хулительных песен].
270. Унэрэкъо Рай. Адыгэмэ яушъый гъэсэпэтхыдэхэр // Национальные традиции народов Адыгеи: генезис, сущность проблемы воспитания. Майкоп, 1994. С. 434–440. = [Унарокова Р. Этическая поэзия адыгов].
271. Унэрэкъо Рай. Адыгэ орэдыжъмэ яхьылIэгъэ гупшысэхэр // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Мыекъуапэ, 1995. Вып.9. С. 120–131. = [Унарокова Р. Об адыгских народных песнях].

272. Унэрэкъо Рай. Урыс-Кавказ заомрэ псышхо икIыжьымрэ яхьылIэгъэ адыгэ орэдыжъхэр // Россия и Черкесия. Майкоп, 1995. С. 254–284. = [Унарокова Р. Старинные песни о Русско-Кавказской войне и махаджирстве].
273. ХьэкIуащэ Андрей. Адыгэ IуэрыIуатэм и усэ гъэпсыкIэ // Адыгэ усэ гъэпсыкIэ. Налшык: Эльбрус, 1998. С. 52–125. = [Хакуашев Андрей. Адыгское народное стихосложение].
274. Хъут Щ. Адыгэ фольклорым хэхьэрэ IорыIуатэхэр // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1995. С. 5–49. = [Хут Ш. Жанровая классификация адыгского фольклора].
275. Хъут Щ. ЩыIэкIакIэм фэгъэхьыгъэ адыгэ IорыIуатэхэр // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1981. Вып. III. С. 19–36. = [Хут Ш. Фольклор о новой жизни].
276. Шортан А. Адыгэ IуэрыIуатэхэр // Адыгэ IуэрыIуатэхэр. Налшык, 1963. Т. I. С. 3–34; = [Шортанов А. Адыгский фольклор].
277. Шъхьэлэхъо А. Зы орэдусы ихъишъ // ЩыIэкIакIэм къыдэхъугъ. Мыекъуапэ, 1970. С. 47–65. = [Схаляхо А. История одного сочинителя].
278. Шъхьэлэхъо А. ЛIыхъужъыр ыкIи лъэхъаныр (Адыгэ жэрыIо творчествэм илIыхъужъхэм ялъэуж) // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Майкоп, 1988. С. 206–232. = [Схаляхо А. Герои и время: Истории героев адыгского фольклора].
279. Шъхьэлэхъо А. Тфыщалъэмэ ягъыбзэ епхыгьэ гупшысэхэр // Адыгэ макъ. 13/02. 1997. = [Схаляхо А. Размышления о плаче Тфитляшевых].
280. Шъхьэлэхъо А. ЫжакIэри аслъаным ысэкуи... // Адыгэ макъ. 5/02. 1991. = [Схаляхо А. О герое Русско-Кавказской войны Тугужуко Кызбече].
281. Шъхьэлэхъо Абу. Дэнэгъо сарыкъыри зэбледзы... // Гъуаз. 21/05. 1991. = [Схаляхо А. Песни и плачи о Тугужуко].

АВТОРЕФЕРАТЫ, ДИССЕРТАЦИИ

282. Ашхотов Б.Г. Гъыбзэ — особая стилистическая форма адыгского фольклора: Дисс... канд. искусств. наук. СПб, 1996.
283. Бабкина Н.Г. Русские народные певцы: (К проблеме исполнительства): Автореф. дисс... д-ра искусствоведения по системе Межд. АН (Сан-Марино). М., 1996.

284. Давитадзе Э.А. Шаири в грузинской народной словесности / по материалам аджарского фольклора: Дисс... канд. филол. наук. Тбилиси, 1979.
285. Джалилов О.Д. Исторические песни курдов: Дисс... в виде научн. докл. д-ра филол. наук. СПб., 1995.
286. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника: Автореф. дисс... д-ра филол. наук. М., 1996.
287. Кудаева З.Ж. Паремиологические жанры адыгского фольклора: Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1983.
288. Новик Е.С. Фольклор — обряд — верования: Опыт структурно-семиотического изучения текстов устной культуры: Дисс... в форме научн. докл. д-ра филол. наук. М., 1996.

ТЕКСТЫ

289. Из кабардинской народной лирики / Сост. и автор предисловия З.Налоев. Нальчик, 1956.
290. Кабардинские песни. Нальчик, 1938.
291. Кабардинский фольклор / Вступит. статья, комментарии и словарь М.Е.Талпа. М.; Л.: Academia, 1936.
292. Кабардинская эпическая поэзия / Переводы С. Липкина. Нальчик, 1956.
293. Ковач К. Песни кодорских абхазцев. Сухум, 1930.
294. Курдские эпические песни-сказы. М.: Изд. Вост. лит., 1962.
295. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г.М.Концевича / Сост. и гл. ред. Ш.С.Шу. Майкоп: РИПО «Адыгея», 1997.
296. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов: [В 4-х кн.] / Под. ред. Е.В.Гиппиуса; сост. В.Х.Барагунов, З.П.Кардангушев. М.: Сов. композитор, 1979–1990.
297. Песни живших до нас. Из народной поэзии кабардинцев / Пер. Н.Гребнева. Нальчик, 1966.
298. Песни народов Северного Кавказа / Вступит. статья, сост. и примечания К.Кулиева и Н.Джусойты. Л.: Сов. писатель, 1976.
299. Песни Терека. Песни гребенских и сунженских казаков / Отв. ред. Б.Н.Путилов. Грозный, 1974.
300. Пословицы и поговорки народов Карачаево-Черкесии / Сост.: Р.А.-К.Ортабаева, М.И.Мижаев, С.У.Чикатуева, А.И.-М.Сикалиев. Отв. Ред. А.И.Алиева. Черкесск, 1990.

301. Русские народные песни о крестьянских воинах и восстаниях. М.; Л., 1956.
302. Сто истин / Вступит. статья Р. Гамзатова. Переводы Н.Гребнева. М.: Современник, 1984.
303. Фольклор советской Кабарды. Нальчик, 1957.
304. Адыгэ лъэпкъ орэдхэр / Зыугъоигъэхэр Сэмэгу Гощнагъу. Мыекъуапэ, 1998. = [Адыгские народные песни].
305. Адыгэ орэдхэр. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии / Сост. Гребнев А.Ф. М.; Л., 1941.
306. Адыгэ орэдыжъхэр / Зыугъоижь. КІубэ Щэбан. Csam (Сирия). 1 — рэ тедз. 1954. = [Адыгские старинные песни].
307. Адыгэ орэдыжъхэр / Зэхэз. КІэращ Т. Мыекъуапэ, 1940; 1946. = [Адыгские старинные песни].
308. Адыгэ пшыналъэ / Зэхуэз. Къардэнгъущl Зырамыкущ. Налшык: Эльбрус, 1992.= [Адыгские пшинатли].
309. Адыгэ советскэ lорыlуатэхэр /Зэхэз. Аулъэ С. Мыекъуапэ, 1968. = [Адыгский советский фольклор].
310. Адыгэ усэныр / Зэфэз. Батэкъо Хьарун. Апэрэ тхылъ, я 2-рэ тедз. Дамаск, 1941. = [Адыгская поэзия].
311. Адыгэ уэрэдыжьхэр / Зэхуэз. Къардэнгъущl З. Налшык: Эльбрус, 1969; 1979; 1986. = [Адыгские народные песни].
312. Адыгэ (Черкес) фольклор / Зэхэз. КІубэ Щэбан. Paris, 1959.
313. Ижъырэ адыгэ орэдхэр / Зэхэз. Шыу Щэбан. Краснодар. Мыекъуапэ, 1965. = [Старинные адыгские песни].
314. Къангъэбылъ. КІэлэцІыкІу усэх / Зэхэз. Унэрэкъо Рай. Мыекъуапэ, 1988. = [Прятки: детский фольклор].
315. МыкІосэрэ жъуагъохэр. Адыгэ лІыхъужъмэ яхьылІэгьэ орэдхэр, пщыналъэхэр, гъыбзэхэр, къэбархэр / Зэхэз. Шъхьэлэхьо Абу. Мыекъуапэ: МыутІэ, 1994. = [Немеркнущие звезды. Песни и гыбзэ о народных героях].
316. Къэбэрдей уэрэдхэмрэ псалъэжьхэмрэ / Зэхуэз. А.Шортан., Х.Эльберд., А.ЩоджэнцІыкІу. Налшык, 1948. = [Кабардинские песни и пословицы].
317. Нартхэр / Зэхэз. пэублэ гущыІэр, коммент. зытх. ХьадэгъэлІэ Аскэр. Мыекъуапэ, 1968–1971. Т. I–VII. = [Нарты].
318. Псалъ № 1. М., 1924.
319. Псалъ № 2. Ростов-на-Дону, 1926.
320. Советскэ Къэбэрдейм и Іуэрыlуатэхэр / Ред.-сост. А.А.Дадов, З.М.Налоев, А.Т.Шортанов, муз. ред. Т.К.Шейблер. Налшык, 1957.

321. Уэрэдхэр. Песни. Жырла / Сост.: М.Х.Хасанов, Н.И.Пахомов. Нальчик, 1962.
322. Шъыпкъишъэхэр / Зэхэз. Унэрэкъо Р. Мыекъуапэ, 1999. = [Сто истин. Сост. подг. текстов, вступит. статьи и коммент. Р.Б.Унароковой].

Литература на иностранных языках

323. Adiche folklor. Ziuighueyigher: Kube Csaban. Tryezighadzerer: Doctor Tsey Jawad Idriss. N 2. New York, 1963. № 3.
324. Batiray Ozbek. Bidliographia der Tscherkessen. Ankara, 1993.
325. Vunereko Ray. Bzeyiko savasi // Nart. № 10, Kasim-Aralik, 1998. S. 31–34. [Ceviren: Yenemiko Mevlut]. [Унарокова Рая. Бзеико зау (война) // Нарт (журнал). № 10, 1998. Перевод с адыгейского на турецкий Мовлида Енамукова].

Архивные материалы. Фонотека АРИГИ

326. К.10. Д. 1. — Песни о Тугужуко Кизбече. (Записано от И.Хушта).
327. К. 15. Д. 14. — Записано от И.Хушта (а. Афипсип, РА).
328. К. 18. Д. 3–4. — Записано от А.Хамтаху (1885 г. рожд., а. Пчегатлукай, РА).
329. К. 27. Д. 7. — Записано от И.Куваева (1876 г. рожд., а. Хакуринохабль, РА).
330. К. 31. — Записано в 1949 А.Шортановым.
331. К.31. Д 5. — Записано от А.Уджуху (1877 г. рожд., а. Габукай, РА).
332. К. 45. Д. 3 — Записано от Х.Беретарь (1914 г. рожд., а. Начерезий, РА).
333. К.86. — Записано от И.Коджесау (1902 г. рожд., а. Ципка, ПШ).
334. К.101. Д. 5. — Записано от Х.Чесебий (1907 г. рожд., а. Габукай, РА).
335. К. 104. Д. 10. — Записано от Г.Панеш (1916 г. рожд., а. Кунчукохабль, РА).
336. К. 105. Д. 1. — Записано от Н.Казан (1915 г. рожд., а. Кунчукохабль, РА).
337. К. 107. Д. 1. — Записано от Н.Казан (а. Кунчукохабль, РА).
338. К. 108. Д. 1. — Записано от Н.Казан (а. Кунчукохабль, РА).
339. К. 108. Д. 3. — Записано от Н.Казан (а. Кунчукохабль, РА).

340. К. 109. Д. 16. — Записано от Ш.Яхутля (1930 г. рожд., а. Нешукай, РА).
341. К. 109. Д. 17. — Записано от Ш.Яхутля (а. Нешукай, РА).
342. К. 126. Д. 8. — Записано нами от Х.Мамий (а. Тахтамукай, РА).
343. К. 136. Д. 6. — Записано нами от Ч.Баховой (1904 г. рожд., а. Джамбечий, РА).
344. К. 137. Д. 2. — Записано нами от С.Тлесток (1920 г. рожд., а. Афипсип, РА).
345. К. 138. Д. 7. — Записано нами от Ш.Шаовой (1933 г. рожд., а. Хатажукай, РА).
346. К. 140. Д. 13. — Записано нами от Х.Беретарь (1914 г. рожд., а. Начерезий, РА).
347. К. 141. Д. 1. — Записано нами от Ч.Тульпаровой (1898 г. рожд., а. Хачемзий, РА).
348. К. 143. Д. 1. — Записано нами от Ф.Аляло (1905 г. рожд., а. Агуй, Причерноморская Шапсугия).
349. К. 143. Д. 3. — Записано нами от Ф.Аляло (а. Агуй, ПШ).
350. К. 146. Записано нами от И.Коджесау (1902 г. рожд., а. Ципка, ПШ).
351. К. 147. Д. 3. — Записано нами от Н.Хейшхо (1934 г. рожд., а. Лиготх, ПШ).
352. К. 147. Д. 13. — Записано нами от К.Коблевой (1928 г. рожд., а. Калеж, ПШ).
353. К. 147. Д. 14. — Записано от К.Коблевой (а. Калеж, ПШ).
354. К. 147. Д. 15. — Записано от К.Коблевой (а. Калеж, ПШ).
355. К. 165. — Записано от Ю.-А.Тугуза (г. Дамаск, Сирия).
356. К. 165. Д. 2. — Записано от Ю.-А.Тугуза (1912 г. рожд., г. Дамаск, Сирия).
357. К. 165. Д. 5. — Записано от Ю.-А.Тугуза (г. Дамаск, Сирия).
358. К. 165. Д. 7. — Записано от Ю.-А.Тугуза (г. Дамаск, Сирия).
359. К.165. Д. 10. — Записано от Ю.-А.Тугуза (г. Дамаск. Сирия).
360. К.165. Д. 11. — Записано от Ю.-А.Тугуза (г. Дамаск, Сирия).
361. К. 172. Д. 1. — Записано нами от Ш.Ашибокова (1910 г. рожд., а. Блечепсин, РА).
362. К. 172. Д. 9. — Записано нами от Л.Вороковой (1934 г. рожд., а. Блечепсин, РА).
363. К. 177. Д. 12. — Записано нами от К.Схакумидова.
364. К. 184. — Записано нами от Т.Джаримока (1902 г. рожд., а. Джеджехабль, РА).

365. К. 200. Д. 7. — Записано от Т.Кулова (1902 г. рожд., а. Блечепсин, РА).
366. К. 236. Д. 10. — Записано от Т.Афашагова (а. Ходз, РА).
367. К. 242. Д. 4. — Записано нами от Б.Дауровой (а. Хабез, Карачаево-Черкесия).

Фонотека Адыгейской Гостелерадиокомпании:

368. К. 156. — Записано от Х.Беретаря (а. Начерезий, РА).
369. К. 158. — Записано от Х. Беретаря (а. Начерезий, РА).
370. № 2147. — Записано от Т.Шеватлохова (1895 г. рожд., а. Хатажукай, РА).
371. № 2560. — Записано нами от Т.Кочасокова (а. Ходз, РА).
372. № 2836. — Записано от Х.Беретаря (а. Начерезий, РА).
373. № 3314. — Записано нами от К.Схакумидова (а. Пшизов, РА).
374. № 3317. — Записано нами от К.Схакумидова (1932 г. рожд., а. Пшизов, РА).
375. № 3318. — Записано нами от К.Схакумидова (а. Пшизов, РА).
376. № 3319. — Записано нами от К.Схакумидова (а. Пшизов, РА).

Фонотека КБНИИЭФ

377. № 743. Ф. 7, № 208(3) — Записано нами от С.Тлесток (а. Афипсип, РА).
378. № 1099. Д. 1. — Записано нами от К.Ачмиз (1920 г. рожд., а. Афипсип, РА).
379. № 1099. Д. 28. — Записано нами от Х.Укол (1915 г. рожд., а. Адыгейск, РА).
380. № 1100. Д. 11. — Записано нами от Н.Бижевой (1937 г. рожд.) и З.Курашиновой (1939 г. рожд., а. Кошехабль, РА).
381. К. 1100. Д. 33. — Записано от Р.Бузарова (1947 г. рожд., а. Хатукай, РА).

Рукописный архив: АРИГИ. Ф. 1

382. П. 1. Д. 25. — Записано от Ш.Панеш (а. Кунчукохабль, РА).
383. П. 3. Д. 25. — Записано от Ш.Панеш (а. Ассоколай, РА).
384. П. 5. Д. 16-17. — Записано от Е.Пшибоко (1885 г. рожд., а. Шенджий, РА).
385. П. 5. Д. 34. — Текст «Сто истин».

386. П. 7. Д. 14. — Записано от И.Хушт (1879 г. рожд., а. Афипсип, РА).
387. П. 7. Д. 62-63. — Записано от И.Хушт (а. Афипсип, РА).
388. П. 11. Д. 8. — Записано от К.Наджико (1853 г. рожд., а. Кабехабль, РА).
389. П. 11. Д. 12. — Записано от Т.Шеватлохова (а. Хатажукай, РА).
390. П. 16. Д. 13. — Записано от А.Хажоукова (1903 г. рожд., а. Кошехабль, РА).
391. П. 19. Д. 27. — Записано от М.Хашханок (1904 г. рожд., а. Вочепший, РА).
392. П. 21. Д. 94-95. — Записано от С.Тлиф (1927 г. рожд., а. Псишуапе, ПШ).
393. П. 29. Д. 4. — Записано от Г.Тлехурай.
394. П. 29. Д. 7. — Записано от А.Тлиш. (1890 г. рожд., а. Вочепший, РА).
395. П. 34. Д.6. — Записано от Х.Ачмиз (1882 г. рожд., а. Туапсе, Кк).
396. П. 34. Д. 31. — Записано от Шихамирза (1832 г. рожд., а. Хакуринохабль РА) Д.Ашхамафом в 1927 г.
397. П. 35. Д. 19. — Записано от А.Тлиш (а. Вочепший, РА).
398. П. 36. Д. 10. — Записано от А.Шхалахова (1882 г. рожд., а. Афипсип, РА).
399. П. 36. Д. 11. — Записано от П.Ачегу (а. Афипсип, РА).
400. П. 41. Д. 6. — Записано от В.Свистунова (ст. Тенгинская).
401. П. 43. Д. 100. — Записано от Х.Хапай (1865 г. рожд., а. Лакшукай, РА).
402. П. 43. Д. 228. — Записано от И.Куваева (1876 г. рожд., а. Хакуринохабль, РА).
403. П. 44. Д. 30. — Записано от А.Нехай (а. 2-й Едепсукай, РА).
404. П. 48. Д. 40. — Записано от Д.Хараху (Шенджий, РА).
405. П. 48. Д. 102. — Записано от С.Хаджебиек в 1935 г.
406. П. 53. Д. 67. — Записано от И.Куваева (1876 г. рожд., а. Хакуринохабль, РА).
407. П. 55. Д. 68. — Записано от Х.Мугу (1904 г. рожд., а. Джеджехабль, РА).
408. П. 58. Д. 6. — Записано от А.Снахова (а. Габукай, РА).
409. П. 61. Д. 88. — Записано от И.Почешхова (1896 г. рожд., а. Хатажукай, РА).
410. П. 61. Д. 81. — Записано от И.Почешхова (1888 г. рожд., а. Хатажукай, РА).
411. П. 71. Д. 26. — Записано от К.Чич (а. Нешукай, РА).

412. П. 80. Д. 62–63. — Записано от Ю.Дыбагова (1903 г. рожд., а. Блечепсин, РА).
413. П. 80. Д. 64. — Записано от Ю.Дыбагова (1903 г. рожд., а. Блечепсин, РА).
414. П. 82. Д. 38. — Записано от Л.Блягоз (1887 г. рожд., а. Нешукай, РА).
415. П. 88. Д. 14. — Записано от Х.Хуажевой (1867 г. рожд., а. Начерезий, РА).
416. П. 90. Д. 18. — Записано от Г.Блягоз (1897 г. рожд., а. Нешукай, РА).
417. П. 94. Д. 50. — Записано от Х.Тлиф (а. Тхагапш, ПШ).
418. П. 100. Д. 36. — Записано от И.Тлехату (а. Шенджий, РА).
419. П. 110. Д. 32. — Записано от Ш.Жанэ (1888 г. рожд., а. Едепсукай, РА).
420. П. 110. Д. 53. — Записано от А.Ашинова (1892 г. рожд., а. Габукай, РА).
421. П. 110. Д. 85. — Записано от Ю.Хагур (1890 г. рожд., а. Натухай, РА).
422. П. 128. Д. 119. — Записано от Ш.Зезарахова (а. Джерокай, РА).
423. П. 129. Д. 2. — Записано нами от Х.Беретаря (1914 г. рожд., а. Начерезий, РА).
424. П. 129. Д. 4. — Записано нами от Н.Пшизовой (1915 г. рожд., а. Хачемзий, РА).
425. П. 129. Д. 21. — Записано нами от Дж.Багадирова (1899 г. рожд., а. Хакуринохабль, РА).
426. П. 129. Д. 31. — Записано нами от Х.Беретаря.
427. П. 129. Д. 32. — Записано от С.Тлесток (1932 г. рожд., а. Афипсип, РА).
428. П. 129 Д. 50. — Записано нами от Х.Беретаря (а. Начерезий, РА).
429. П. 129. Д. 174. — Записано нами от К.Казанокова (1910 г. рожд., а. Блечепсин, РА).
430. П. 129. Д. 179. — Записано нами от Г.Панеш (1923 г. рожд., а. Кунчукохабль, РА).
431. П. 129. Д. 181. — Записано от Х.Укол (а. Адыгейск, РА).
432. П. 129. Д. 187. — Записано нами от Х.Темзокова. (1890 г. рожд., а. Хатажукай, РА).
433. П. 158. Д. 71 — Записано от М.Басте (1887 г. рожд., а. Панахес, РА).
434. П. 158. Д. 72. — Записано от М.Берсирова (1908 г. рожд., а. Хакуринохабль, РА).

435. К. 183. Д. 4. — Записано нами от Х.Гвашевой (1902 г. рожд., а. Шахачей, ПШ).
436. ФМЦ АРИГИ. № 226. Тезисы доклада Хаткова на I съезде писателей.
437. ФМЦ АРИГИ. № 286. IэсэтIир. Нэгъуцу Юсыф-Сухьад. 1929.
438. ГАРА. Ф. 799, Оп. 1. Д. 4. Л. 48. — Ведомость о происшествиях в Лабинском округе в 1868 г.

Список информантов и материалов, записанные от них[1]. Республика Адыгея (РА)

1. Батиж Махмуд (1904 г. рожд., а. Тахтамукай) — Песни о Юре, о Рамазане, Кокой, смеховые куплеты.
2. Блягоз Махмуд и Чич Ереджиб (1906 г. рожд. и 1902 г. рожд., а. Нешукай) — Импровизации на случай, Песни о Хасасе, об аулах, Си Пакъ, Мэзгуащ, Щырытым, гыбзэ о Магамете Коджебердуко.
3. Богус Рахмет (1904 г. рожд., а. Габукай) — История песни Старого Боры.
4. Жакшакулов Нурбий (1932 г. рожд., а. Ходзь, РА) — Песня о Русско-Кавказской войне «Оз Мурат» с новообразованиями о Мурате Шеуджен — Герое Абхазской войны.
5. Джаримок Туркубий (1902 г. рожд., а. Джеджехабль) — История и песня об Ощнауской битве, Магамет Хатхе, Шеретлуковы, Камболет Чутхакумако, Гыбзэ о Бзиюкской битве.
6. Кочасоков Адыльджерий (1902 г. рожд., а. Ходзь) — Песня о Салимчерие Керяфуко, песня об уходящих на войну, песня чабана, песня об Алие Гуачеко, Гыбзэ о Магамете Коджебердуко, сетования Хымсады, Песня Мамижевой.
7. Кочасоков Теучеж (1934 г. рожд., а. Ходзь) — Пшинатль о Сосрыко, Песня Мысыроко, песня табунщика, смеховая песня Намита.
8. Сиюхова Рая (1932 г. рожд., а. Хачемзий) — Цикл песен о любви типа «Си Мур».
9. Схакумидов Ким (1932 г. рожд., а. Пшизов) — Пшинатль о братьях Ечаноковых, смеховые песни о председателе колхоза, о Горбачеве, о Юре, гыбзэ о Чужкуапе, детские песни о волке, о буйволе, о старой собаке.

[1] Магнитофонные записи и расшифрованные нами тексты хранятся в архиве Центра адыговедения Адыгейского государственного университета.

10. Тлесток Сара (1927 г. рожд., а. Афипсип) — История песни о Кочасе. Сетования выброшенных за море, сетования о Хасасе, зэфэусэ, песни, приписываемые Ш.Кубову: Вступлю в комсомол, песни о тракторе, о полетевших на Северный полюс.
11. Удычак Шикурхан (1910 г. рожд., а. Нешукай) — свадебные песни.
12. Укол Хао (1915–1987, а. Адыгейск) — Сетования о погибших у моря, гыбзэ о себе, Си наныу, песня о старом Нэгые, сетования о германской войне, гыбзэ о Гошегаг (история о ней), смеховые песни о Мадине Гадагатль, Мэмэте.
13. Хутыз Ханмелеч (1914–1994. а. Джеджехабль — г. Майкоп) — героические песни об Айдемиркане, Магамете Коджебердуко, Кочасе Хатхе, сетования Рахмы, Табу, гыбзэ о Гошегаг, сетования Довлетхан, гыбзэ о сестре Мереме, Песня о братьях Шеретлуковых, колыбельная о Дауте, Хабиба и Джамбеч, Большое ночное нападение, смеховая песня о Мэмэте.
14. Чич Асланбеч (1913–1992, а. Нешукай — г. Майкоп) — из 132 единиц фольклорных текстов, переданных нам, в монографии рассмотрены: Песня о Бырухан, Сагындак, Песня о сборе оружия ходзинцев, Карсская война.

Причерноморская Шапсугия (ПШ)

15. Аляле Мусса (1902 г. рожд., а. Агуй) — песня о богине моря Акуаче, об обряде чапщ.
16. Аляле Сэлим (1907 г. рожд., а. Агуй) — воспоминания о Х.Хамхуко, нажмы Хамхуко, сказания о Кангурко.
17. Аляле Шиготыж (1910 г. рожд., а. Агуй) — сетования княгини, детские песни-считалки.
18. Ачмиз Куращ (1921 г. рожд., а. Шэхэчей) — заговоры, чапщ при укусе змеи.
19. Ачмиз Хабиба (1912 г. рожд., а. Тхагапш) — хорыбзэ.
20. Гвашева Хау (1902 г. рожд., а. Шэхэчей) — сетования об ушедших на войну.
21. Коблева Кадырхан (1924–1997, а. Калепс) — Нартские пщинатли о Шэбатыныко, Ащэмэз, героические песни, песни сетования. Информация о функционировании песни в хачеще отца Тлифа Чеча.
22. Коблева Саламет (1910 г. рожд., а. Нажигу) — Из мифологии адыгов, Песня о Шибле.

23. Коблева Хурет (1930 г. рожд., а. Большое Псеушхо) — Ритуал сватовства, хорыбзе.
24. Коджесау Ибрагим (1902 г. рожд., а. Ципка) — Сказание о Харабзе, воспоминания о Х. Хамхуко.
25. Коджесау Ибрагим (1905 г. рожд., а. Шахапе) — Песни, нажмы 20-х годов, воспоминания о своем учителе Х.Хамхуко.
26. Коджесау Хачхан (1912 г. рожд., а. Ципка) — Детские песни.
27. Нагучев Меджид (1928 г. рожд., а. Агуй) — Импровизации джегуако.
28. Нагучев Тагир (1906 г. рожд., а. Агуй) — Гыбзэ о Тфищалевых.
29. Нагучева Фатища (1932 г. рожд., а. Кичмай) — Детская народная поэзия: песни, считалки, сказки.
30. Напсо Бахчерий (1904 г. рожд., а. Большое Псеушхо) — Песня о Домане Керандуко.
31. Напсо Марит (1920 г. рожд., а. Большое Псеушхо) — Детские песни, считалки.
32. Тешев Нух (1907 г. рожд., а. Большое Псеушхо) — Воспоминания о Х.Хамхуко.
33. Тешев Челемет (1902 г. рожд., а. Агуй) — Сетования княгини, ритуал сватовства.
34. Шхалахова Тамара (1938 г. рожд., а. Шахапе) — Песня вывода невесты.
35. Хейшхо Муслимат (1942 г. рожд., а. Шхафит) — Свадебная песня.

Хабезский район Карачаево-Черкесии (КЧ)

36. Бердуко Мерджанет (1945 г. рожд., а. Хабез) — Импровизации на случай, любовные песни-сетования, кебжеч, гыбзэ об Али Бердуко.
37. Даурова Баблина (1911 г. рожд., а. Хабез) — Гыбзэ о сосланных в Сибирь, гыбзэ о кошехабльцах, убитых в 20-х годах.
38. Мамбетов Мусэрбий (1904 г. рожд., а. Инджидж) — Гыбзэ о лесосплавщиках, нажма о габукайцах.
39. Тлеинчев Алаудин (1921 г. рожд., а. Кошехабль) — Гыбзэ об изгнанных в Стамбул, гыбзэ о юноше, погибшем на лесосплаве, Мима, любовные песни-сетования.

Информанты из адыгской диаспоры

40. Бырс Даут (1935 г. рожд., Кайсар, Турция) — джегуаковские реплики, собственные импровизации: «Жалоба косы», «Жалоба гостя», «Жалоба рыбы», «Гыбзэ изгнаных в Стамбул», «Сетования на чужбине», «Древняя песня об адыгской земле».
41. Гусарук Нафиз (1922 г. рожд., Гази, Турция) — «Сетования Джансурэт», «Гыбзе Гуаго Шебзуховой», «Сетования Фэмий Нажомуко», «Песня Шенибовых», «О свадебном обряде».
42. Кушхаган Хадил (1937 г. рожд., Токат, Турция) — «Сетования одинокой», «хохи», «Об особенностях свадебного обряда у турецких адыгов».
43. Мэфешуко Фатие (1916 г. рожд., Узун-Яйла, Турция) — «Сефербелык», «Песня об Азахан», «Колыбельная», «Песня о Таукан», «Песня о ленивом муже», «Свадебные песни».
44. Пчентлешев Сагид (1928 г. рожд., а. Хачемзий, Турция) — «Хорыбзэ».
45. Темджануко Алаатин (1927 г. рожд., Кайсар, Турция) — «Песня качелей (девичья песня)», «Древняя песня об адыгской земле», фамильные смеховые истории и песенные куплеты.
46. Тохан Сами (1947 г. рожд., Асланхабль, Турция) — «Гыбзэ Хымсад», история и гыбзэ о Магомете Хатхе, словесные прения, импровизации ориодза, об особенностях сватовства турецких адыгов.
47. Тугуз Юсуф-Азадин (1914 г. рожд., Дамаск, Сирия) — «Песня о Хапшеуе Хатажуке», чапшевые песни, «Песня об Аюбе», «Нарт Орземедж и Сатанай», «Сетования гуаше», «Атакум», «О любимой», «Сто истин».
48. Хидзетль Хизир (1948 г. рожд., а. Дюздже, Турция) — «Сетования оказавшихся на чужбине».
49. Черемит Махамет (1897 г. рожд., Узун-Яйла, Турция) — «Песня о Дауровых», «Песня о 15 всадниках», «Гыбзэ о хатукайцах», «Сетования старого Боры» или «Песня о Емыша холме».
50. Шаззо Болент и Орхан (1974 и 1953 г. рожд., Кайнар, Турция) — «Сетования о Джаврие», «Три друга», «Любовная песня», «Не плачь, моя гармонь», «Свадебная песня», «Нэколен (кареглазая)».
51. Шаззо Сайма (1937 г. рожд., Кайнар, Турция) — «Песня первого шага ребенка», «Песня невесты», «Песня о погибшей лошади», Хорыбзе.

52. Шапсуг Индырыс (Меджаджев) (1921 г. рожд., Уадисир, Иордания) — «Сказания о Кочасе Хатхе и Магамете Коджебердуко», информации о свадебном и чапшевом обрядах.
53. Шигалиго Сами (1921 г. рожд., Гази, Турция) — «Гыбзе о Кушуке Альджериеко», песни и истории о Русско-Кавказской войне, о ритуале «махсымафэ».

Содержание

Введение 3

Глава I. Народная концепция истории адыгов в песнях 23

§ 1. Песенная культура и историческая действительность. Их соотношение. Специфика отражения политической истории в народных песнях 24

§ 2. Типологические особенности выражения эпического времени в песенной культуре адыгов 31

§ 3. Объективация конкретной исторической информации в историко-героических песнях 37

§ 4. Характер реконструкции социально-политических институтов в песенной культуре адыгов. Песни о Русско-Кавказской войне и махаджирстве как художественная структура 43

Глава II. Песня как философско-иравствеиный феномен 57

§ I. Отражение в песенной культуре философско-нравственных понятий народа в соответствии с системой координат в адыгской картине мира 61

§ 2. Структура идеального образа, отражающего высокий статус воина-Героя 70

§ 3. Способы и формы утверждения нравственных идеалов в песне.Престижность имени как символ нравственной состоятельности Героя 78

Глава III. Песня в системе информационных связей адыгов 97

§ I. Эстетико-информационное поле песен-истин 97

§ 2. Художественная структура и социальная форма опщын (устных посланий) 110

§ 3. Жанровая и коммуникативная специфика зэфэусэ (поэтических прений) 126

Глава IV. «Новая» песенная культура 143

§ 1. Художественная интерпретация исторической информации в современных песнях 143

§ 2. Своеобразие песенной культуры в контексте фольклора зарубежных адыгов 160
§ 3. Институт джегуако в условиях современности: основные тенденции, функции, характер деятельности исполнителей 165

Заключение 181

Принятые сокращения 185

Литература 187

Научное издание

Р.Б.УНАРОКОВА

ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА АДЫГОВ

Оригинал-макет изготовлен
Л.В.Владимирской.

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Формат 60x90$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 14. Тираж 500 экз.

1121069, Москва, ИМЛИ РАН,
ул. Поварская, д. 25-а.
Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6.
Заказ № 10333